

STEFFEN SIEGEL

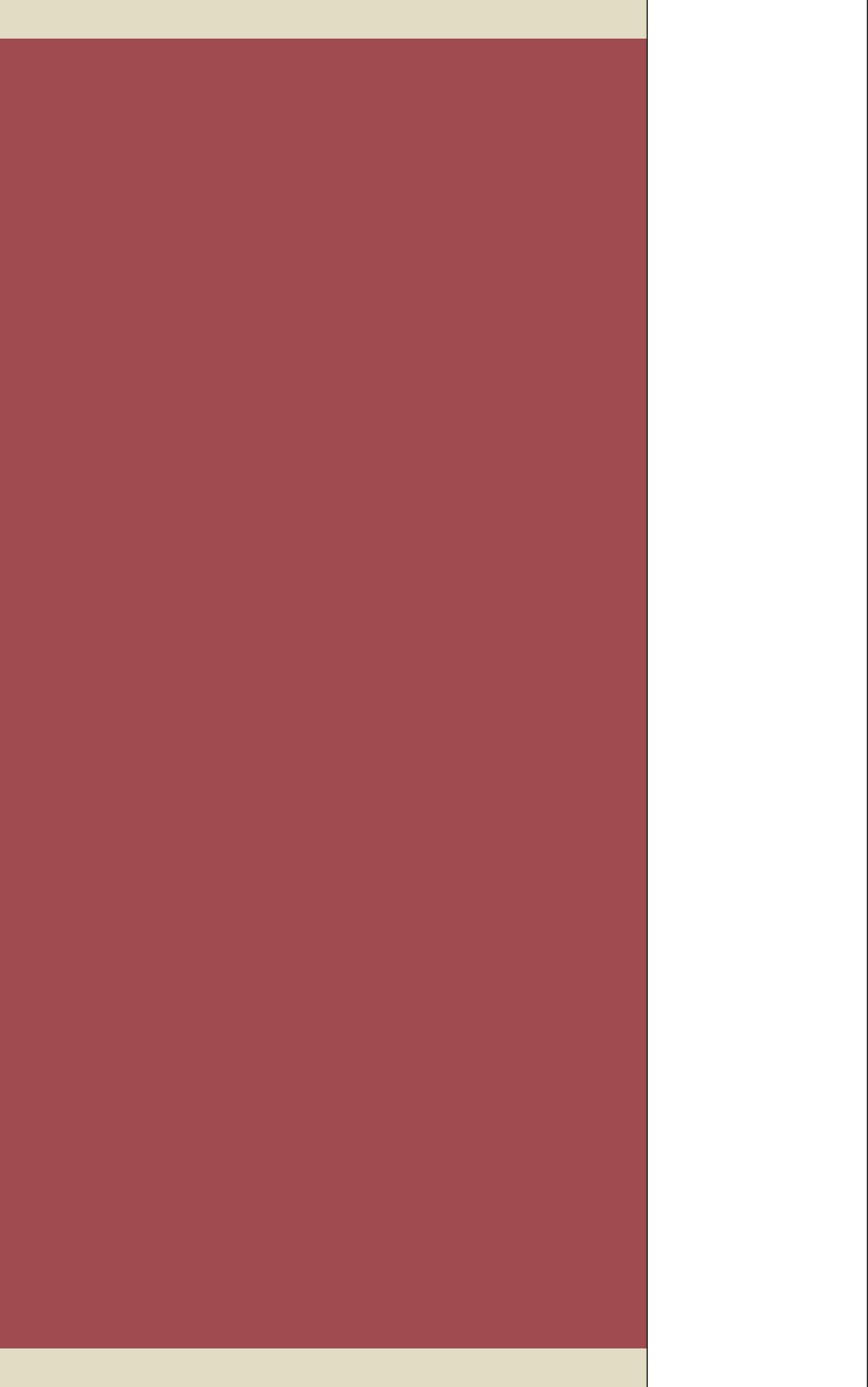
ICH IST ZWEI ANDERE

Jeff Walls Diptychon

aus Bildern und Texten

9

MORPHOMATA
LECTURES COLOGNE



**MORPHOMATA
LECTURES COLOGNE**

9

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG



STEFFEN SIEGEL

ICH IST ZWEI ANDERE

Jeff Walls Diptychon
aus Bildern und Texten

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
Internet: www.fink.de

Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel, Sichtvermerk
Satz: Boris A. N. Burandt
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5664-9

Für Felix Thürlemann.

Soll keiner sagen, wir seien nicht gewarnt gewesen. Bereits in einem der ersten Bilder aus Jeff Walls inzwischen mehr als 150 Arbeiten umfassenden Œuvre¹ sind sie doch alle beide vollständig versammelt (Taf. 1)! Zur Linken sehen wir einen jungen Mann, wohl um die dreißig Jahre alt. Man muss nicht erst seine vor dem Oberkörper verschränkten Arme in den Blick nehmen, um zu bemerken, dass seine Haltung kaum anders als abweisend ist. Der auf uns gerichtete Blick zeigt bereits deutlich genug an, dass hier jemand voller Skepsis vor die Kamera des Fotografen getreten ist. Mit dem jungen Mann zur Rechten verhält es sich ähnlich. Immerhin aber ist seine Körperhaltung etwas weniger reserviert. Den rechten Arm auf den seitlich vor ihm stehenden Stuhl gelegt, den linken in die Hüfte gestützt, schaut er ein wenig offener in die Kamera, ganz als wolle er uns mit seinem misstrauischen, vielleicht auch spöttischen Blick herausfordern. Der strengere der beiden trägt zur dunkelbraunen Hose ein weißes Hemd, die Ärmel bis über die Ellbogen hochgekrempelt. Der andere ist informeller gekleidet: Er trägt einen hellgrauen, einfarbigen Pullover. Ein sonderbares Zwillingspaar hat Jeff Wall hier vor die Kamera gebeten. Und wer nicht ohnehin mit Werk wie Künstler bestens vertraut ist, dem würde der Titel des Bildes keinen Zweifel erlauben. „Double Self-Portrait“ ist ein zweifaches Selbstbildnis des Künstlers als junger Mann. Zur Linken wie zur Rechten also sehen wir den 33-jährigen Jeff Wall.

1 Hinsichtlich der Werkchronologie lege ich hier und im Folgenden zugrunde Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978–2004, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen 2005. Dort trägt „Double Self-Portrait“ die Katalognummer 5 und ist auf das Jahr 1979 datiert.

Ein Fotograf tritt als doppeltes Lottchen in sein eigenes Bild. Von heute aus betrachtet, da das „postfotografische Zeitalter“ längst ausgerufen und bis zum Überdruß debattiert worden ist,² scheint die diesem Bild vorausgesetzte Idee längst jeden Hintersinn gegenüber dem all zu Offensichtlichen verloren zu haben. Fotografien zeigen ihre ganz eigene Wirklichkeit. Sie hingegen mit einer außerhalb des Bildes stehenden Wirklichkeit kurzzuschließen, ist aber gerade eben das: ein Kurzschluss. Walls „Double Self-Portrait“ führt deutlich genug vor Augen, wie der „Anspruch auf faktische Wahrheit, den die Fotografie innerhalb und außerhalb der Kunst erhob“,³ im fotografischen Bild selbst kollabiert: Während das Klonen von Lebewesen im Jahr 1979, als dieses Bild entstand, noch erfunden werden musste, war eine solche Technik dem Fotografen bildästhetisch schon längst zuhänden.⁴ In der Verdoppelung seiner eigenen Person entfaltete Wall bereits in einer seiner ersten Arbeiten ein gewitztes Spiel mit den üblicherweise an das fotografische Bild gerichteten Rezeptionserwartungen. Doch scheint es so, als habe der doppelte ernste Blick, der hier aus dem Bild herausfällt und sich unentrinnbar auf die Betrachter heftet, vor allem die eine Funktion, uns daran

2 Wobei bereits die frühesten Reden vom „Ende der Fotografie“ ausdrücklich dem Kurzschluss entgegen treten, mit den Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung sei das Ende des Mediums überhaupt gekommen. Nicht die Fotografie, gewiss aber der Glaube an und das Vertrauen in einen der Fotografie beigelegten Wahrheitsanspruch sind an ein Ende gelangt. Siehe Stewart Brand, Kevin Kelly, Jay Kinney: *Digital Retouching. The End of Photography as Evidence of Anything*. In: *Whole Earth Review* 47 (1985), S. 42–50. Fred Ritchin: *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography. How Computer Technology Is Changing Our View of the World*, New York 1990. William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (Mass.), London 1992.

3 Jeff Wall: *Three Thoughts on Photography* (Drei Gedanken zur Fotografie) [1999]. In: ders.: *Catalogue Raisonné 1978–2004*, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen 2005, S. 444–445; hier S. 444.

4 Und zwar bereits in den Anfangsjahren der Fotografie, wie unter anderem ein Blick auf das fotografische Werk des Fotopioniers Hippolyte Bayard erweist. Siehe hierzu Quentin Bajac: *Jeux de double*. In: *Le photographie photographié. L'autoportrait en France 1850–1914*, Paris 2004, S. 78–81.

zu erinnern, dass es sich nicht allein um einen Bild gewordenen Spaß handelt, der das im Fotografischen Machbare anhand einer Fotografie ausstellt. Der Werktitel macht es offensichtlich, dass es sich um ein doppeltes Selbstbildnis des Künstlers handelt. Zugleich ist es aber auch ein Doppelbildnis des fotografischen Mediums selbst: als Darstellung eines Sujets und darüber hinaus als Darstellung einer medialen Konstellation.

Repräsentation, Selbstreferenzialität und Metamedialität sind, gemessen an der bisher erschienenen und alles andere als spärlichen Literatur zum Werk Jeff Walls im Allgemeinen und auch zu diesem Bild im Besonderen, nicht eben neue Stichworte einer deutenden Annäherung. Mit guten Gründen wurde längst und umfassend für eine solche Lesart von Walls Œuvre argumentiert.⁵ Zu zahlreich sind schließlich die in den Bildern versammelten Hinweise auf eine an ihren eigenen Bedingungen interessierten Bildkunst. Hinzu kommt der ostentative Einsatz interikonischer Verweise, auf Manet etwa oder auf Hokusai, auf Raffael oder auch auf Dürer. Wall selbst nannte dies einmal eine „Art ‚Redaktion‘ eines vorhandenen Bildes“.⁶ Und er fügte selbst hinzu, dass es sich hierbei um einen „Manierismus“⁷ handle,

5 Aus der Vielzahl entsprechender Interpretationen seien einzig einige jüngere genannt, die überdies auch auf ältere Positionen verweisen: Stefan Gronert: Die Bildlichkeit des Abbildes. Die mediale Reflexion der Fotografie bei Gerhard Richter und Jeff Wall. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 47 (2002), S. 37–72. Martina Dobbe: Apparat – Dispositiv – Bild [2005]. In: dies.: Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte, München 2007, S. 275–295. Henri de Rietmatten: Narziss in trüben Wassern. Medienreflexion und Selbstrepräsentation im Werk des Photographen Jeff Wall. In: Jörg Dünne, Christian Moser (Hg.): Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, München 2008, S. 195–215.

6 Anne-Marie Bonnet, Rainer Metzger: Eine demokratische, eine bourgeoisie Tradition der Kunst. Ein Gespräch mit Jeff Wall [1995]. In: Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. von Gregor Stemmrich, Amsterdam, Dresden 1997, S. 33–45; hier S. 34.

7 Ebd. In der Verwendung des Begriffs ‚Manierismus‘ zeigt sich bei Wall deutlich ein Moment der Selbstdistanzierung an. Siehe zum Beispiel Els Barents: Typology, Luminiscence, Freedom. Selections from a

der, was doch jeden kunsthistorischen Interpreten freuen sollte, aus vielen seiner Bilder ein beziehungsreiches kunsthistorisches Gefüge macht, das es zu entschlüsseln gilt. Es ginge wohl zu weit, wollte man behaupten, dass der auf Wall konzentrierten Forschung anhand solcher Betrachtungen der eigentliche Bildgegenstand, das Sujet also, zugunsten medientheoretischer Erörterungen wie kunsthistorischer Vergleichsarbeit aus dem Blick zu geraten droht. Und doch können Walls Bilderfindungen zunächst einmal streng beim Wort beziehungsweise streng bei der sichtbaren Form genommen werden.

So irritierend das Sujet in „Double Self-Portrait“ gemessen an alltagsweltlichen Erfahrungen sein mag, der „Bezug zum Faktischen“⁸ wird keinesfalls vollständig aufgehoben: Zur Anschauung gelangt hier ein und dieselbe Person in ihrer unwahrscheinlichen Verdoppelung. Bei erstem Hinsehen ist dieses Bild kaum mehr als die beinahe banale Ansicht einer karg möblierten und ansonsten wenig bemerkenswerten Zimmerecke – erkennbar das Interieur eines Studios.⁹ Doch ist hier nicht allein ein 33 Jahre alter Mann vor die Kamera getreten. Es ist, worauf der Bildtitel mit Hilfe des „Self“ klar verweist, jener Jeff Wall, der 1946 in Vancouver geboren wurde, in den 1960er Jahren eben dort seine ersten künstlerischen Arbeiten entwickelte, ebenfalls dort an der University of British Columbia seit 1964 Kunstgeschichte studierte, 1968 seinen Bachelor of Arts und 1970 den Master of Arts mit einer Arbeit über „Berlin Dada and the Notion of Context“ erwarb, kurz darauf für „Artforum“ zu schreiben begann, zwischen 1970 und 1973 schließlich am Courtauld Institute of

Conversation with Jeff Wall. In: Jeff Wall: *Transparencies*, New York 1987, S. 95–104 ; hier S. 96. Friedrich Tietjen: „You Can’t Escape Relating Back to Facts“. Interview mit Jeff Wall. In: *Camera Austria* Heft 82 (2003), S. 7–18; hier S. 7 und 8.

8 Wall 1999 (wie Anm. 3), S. 444.

9 Andreas Thielemann wollte gerade hierin sogar ein „Bekenntnis zur Sparsamkeit der Mittel“ ausmachen. Andreas Thielemann: Zu Jeff Wall: Licht zeigt sich und anderes. Prismen und Schatten, Streifen und Fluchten. In: Jeff Wall, Münster 1988, S. 26–39; hier S. 35. Für eine Abbildung des Studiokulisse siehe den *Production Shot* in Wall 2005 (wie Anm. 1), S. 283.

Art in London als Doktorand eingeschrieben war, um über John Heartfield und Marcel Duchamp zu forschen (keines dieser Projekte mündete jedoch je in eine fertig gestellte Dissertation), 1974 einen ersten Lehrauftrag für Kunstgeschichte am Nova Scotia College of Art and Design in Halifax im äußersten Osten Kanadas erhielt, an den beiden großen Universitäten seiner Heimatstadt, der Simon Fraser University (1976–1987) und der University of British Columbia (1987–1999) für mehr als zwei Jahrzehnte als Kunst-Professor unterrichtete und schließlich Nachfolger von Bernd Becher wurde an der Kunstakademie Düsseldorf – aufgrund dramatischer Umstände allerdings nur für die Dauer eines einzigen Tages. Ereignet hat sich all dies zeitgleich zu seinem seit den frühen 1980er Jahren rasch wachsenden Ruhm als einer der maßgeblichen Künstlerfotografen seiner Generation.¹⁰

II

Wer sich vornimmt, über Jeff Walls Fotografien zu schreiben, hat schnell ein Problem. Nicht etwa, dass beinahe alles, was sich über dieses Werk sagen lässt, inzwischen zur Genüge ausgesprochen worden sei. Ganz im Gegenteil: Erstaunlich viele von Walls fotografischen Tableaus blieben – zugunsten einer Reihe von Lieblingsbildern der Kunstkritik – bisher nahezu gänzlich unberücksichtigt. Was tatsächlich stört, das ist der Künstler selbst. Denn in auffälliger Weise neigt Jeff Wall dazu, seinen Interpreten vom Beifahrersitz aus ins Lenkrad zu greifen. Bereits die flüchtige Rekapitulation einiger biographischer Stationen legt es ja nahe: Wall kennt das akademische Geschäft der Kunstgeschichte nicht allein aus der Ferne, gewissermaßen besuchsweise. Durch das kanadische Universitätssystem begünstigt, das nicht so streng

10 Für Hinweise zu Lebenslauf und Werkchronologie siehe Thierry de Duve et al.: Jeff Wall, London, New York, 2., erw. Aufl. 2002, S. 194–209. Jeff Wall: Transit, hg. von Ulrich Bischoff und Mathias Wagner, München 2010, S. 133.

wie das europäische zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Hochschulen unterscheidet, war er für viele Jahre selbst Teil der akademischen Institutionen – wovon zum Beispiel sein Bildnis „Adrian Walker, Artist, Drawing From a Specimen in a Laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver“ (Taf. 2) von 1992 wie nebenbei berichtet. Vor allem aber war Wall bereits seit seiner Studienzeit regelmäßig kunstpublizistisch tätig; nicht allein in eigener Sache, sondern auch als eindringlicher Interpret historischer wie zeitgenössischer Kunst. So schrieb Wall etwa über Werke von Édouard Manet und Dan Graham, von Roy Arden und Rodney Graham, von On Kawara und Stephan Balkenhol.

Vielleicht zeigt das frühe „Double Self-Portrait“, das zu einer Zeit entstand, da Wall vor allem als Kunsthistoriker tätig war und gerade eben erst damit begann, seine für ihn charakteristische Bild- und Formensprache mit großer Konsequenz zu entwickeln, in einer buchstäblichen Lesart ja gerade dies: einen Kunsthistoriker (spekulativ möchte man ergänzen: zur Linken), der aus seiner eigenen Rolle heraustritt und sich selbst als Künstler (zur Rechten) gegenüberstellt? Und der sich angesichts dieser Rollenverteilung – Reinhard Spieler spricht sogar von „Persönlichkeitsspaltung“¹¹ – fragen kann: „Wer bin ich, wo stehe ich?“¹² Das Doppelbildnis im Ganzen wäre dann eine Bild gewordene Reflexion über die Möglichkeiten und vielleicht auch Grenzen einer professionellen Selbstverdoppelung. Ein Selbstportrait als „großes Fragezeichen“¹³ mithin. Gewiss: Eine solche Deutung macht sich eines theoretisch wenig ambitionierten Biographismus verdächtig und bewegt sich hart am Rand der Haltlosigkeit.¹⁴ Andererseits aber ist es gerade Wall

11 Reinhard Spieler: Fragen durch die Hintertür. In: Armin Zweite, Doris Krystof, ders. (Hg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 214–215; hier S. 214.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Immerhin bliebe eine solche biographistische Darstellung nicht gänzlich auf sich allein gestellt. Siehe die entsprechenden Ausführungen von Kerry Brougher: Der Fotograf des modernen Lebens. In: ders.: Jeff Wall, Zürich, Berlin, New York 1997, S. 13–41. Vorbereitungen zu einer systematischen Diskussion des Biographismus-Problems treffen Tom

selbst, der im Entstehungsjahr dieses Bildes für den Handzettel zu seiner ersten Galerieausstellung in einem kurzen Statement über sich selbst schrieb: „Obwohl ich eigentlich kein Kunsthistoriker bin, beschäftige ich mich kontinuierlich und ernsthaft mit diesem Themenbereich. Meine Gedanken drehen sich um die theoretischen Fragen, die sich durch die geschichtliche Entwicklung der Mittel zur Herstellung von Repräsentation und Bedeutung stellen.“¹⁵ Die akademische Kunstgeschichte hat sich, wie es scheint, seit Langem schon auf Walls Spiel einer professionellen Selbstverdoppelung mehr oder minder bereitwillig eingelassen. Seine gesammelten Essays und Interviews sind gut greifbar und in mehreren Sprachen publiziert.¹⁶ Und kaum einer der inzwischen mehr als drei Dutzend Ausstellungs- und Werkkataloge verzichtet auf ein Interview mit dem Fotografen.¹⁷ So geläufig die Selbstaussage der Künstlerin und des Künstlers spätestens in der Moderne geworden ist, bereits quantitativ stellt Jeff Wall einen besonderen Fall von Auskunfts- und Interpretationsfreude dar. Schon früh verwies er in diesem Zusammenhang darauf, worum es ihm in seinem Werk produktionsästhetisch vor allem gehe: „[I am] trying to continue an idea of historically and theoretically informed production.“¹⁸ Doch erschöpft sich, wie ein

Kindt, Hans-Harald Müller: Was war eigentlich der Biographismus – und was ist aus ihm geworden? Eine Untersuchung. In: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart, Weimar 2002, S. 355–375.

15 Jeff Wall: *To the Spectator (An den Betrachter)* [1979]. In: ders.: *Catalogue Raisonné 1978–2004*, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen 2005, S. 439–441; hier S. 440.

16 Jeff Wall: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hg. von Gregor Stemmerich, Amsterdam, Dresden 1997; Neuausgabe Hamburg 2008. Jeff Wall: *Essais et entretiens 1984–2001*, Paris 2001. Jeff Wall: *Selected Essays and Interviews*, New York 2007. Jeff Wall: *Fotografia e intelligenza liquida*, Barcelona 2007. Jeff Wall: *Intelligenza liquida. Scritti scelti*, Macerata 2011.

17 Und sei es auch nur, wie in einem der jüngsten Katalog geschehen, in schriftlicher Form als ein E-Mail-Interview aus der Ferne: Jürgen Müller, Peter Geimer: *Alles beginnt mit Zufällen. Fragen an Jeff Wall*. In: Jeff Wall: *Transit*, hg. von Ulrich Bischoff und Mathias Wagner, München 2010, S. 31–34.

18 Barents 1987 (wie Anm. 7), S. 95.

Blick auf die für einen zeitgenössischen Fotografen inzwischen beispiellose Zahl schriftlicher Publikationen und dokumentierter mündlicher Äußerungen erweist, diese Idee einer historisch wie theoretisch gut informierten künstlerischen Produktion keineswegs in jenen Rollen eines *pictor doctus* oder (dieser Begriff mag Walls an Baudelaire geschultem Selbstverständnis noch näher kommen) eines *artiste lettré*, mit denen die Kunstgeschichte ihrerseits historisch wie theoretisch bestens vertraut ist. Walls Selbstauskünfte folgen einem präzise reflektierten Informationskalkül: Kaum jemals streifen sie Privates und Biographisches. Über die näheren Umstände und den Prozess der technischen Realisierung einzelner Bilder schweigt er sich weitgehend aus. Umso ausdrücklicher aber beteiligt sich Wall an all jenen Debatten, die der Rezeption und der Interpretation seiner eigenen Arbeiten gewidmet sind. An die Stelle von der Legende des Künstlers tritt bei Wall die Legende vom (und auch zum) Kunstwerk.¹⁹

Jeff Wall ist, dies kann man ohne Übertreibung sagen, der fleißigste, der wortreichste Kommentator seines eigenen Œuvres. Gegeben werden diese Kommentare in Form kurzer Statements zu einzelnen Bildern, zuweilen auch als längere Essays, vor allem aber in der kaum noch überschaubaren Zahl publizierter Gespräche und Korrespondenzen. Wo genau solche Kommentare in Interpretationen umschlagen, wird einzig fallweise zu entscheiden sein. Für die Methodendiskussion der kunstwissenschaftlichen Hermeneutik wesentlich ist jedoch eine ganz andere Frage: Welche Rolle spielen all diese Texte von Jeff Wall überhaupt für die seinen Bildern geltende Bedeutungsproduktion? Ist es, wie Tom Holert meinte, zuletzt eine „Ermessenssache“,²⁰ ob ein vom Fotografen gegebener Hinweis zu seiner Arbeit für die eigene Auseinandersetzung mit eben dieser Arbeit wesentlich wird oder

19 Ernst Kris, Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch [1934], Frankfurt am Main 1980. Michael Belshaw: Artist's Statement: The Fate of the Name. In: Word & Image 27 (2011), S. 124–133.

20 Tom Holert: Interview mit einem Vampir. Subjektivität und Visualität bei Jeff Wall. In: Jeff Wall: Photographs, Köln 2003, S. 140–152; hier S. 144. Im Übrigen merkt Holert an gleicher Stelle an: „[Z]wischen dem Obligatorischen und den Optionalen sind die Grenzen hier letztlich fließend.“

nicht? Oder sollte man sich doch besser Hans-Georg Gadamer anschließen? Mit einer Mahnung „was die Hermeneutik nie vergessen sollte“, dekretierte Gadamer mit der sprachlichen Klarheit eines Merksatzes, „daß der Künstler, der ein Gebilde schafft, nicht der berufene Interpret desselben ist. Als Interpret hat er vor dem bloß Aufnehmenden keinen prinzipiellen Vorrang an Autorität. [...] Die Meinung, die er als Reflektierender hat, ist nicht maßgebend. Maßstab der Auslegung ist allein, was der Sinngehalt seiner Schöpfung ist, was diese ‚meint‘.“²¹ Wenn in Walls „Double Self-Portrait“ die Verdoppelung des schöpferischen Subjekts einen bildlichen Ausdruck gewinnt, so findet sich diese Dissoziation bei Gadamer auf der Wortebene vorweggenommen. In allgemeiner Weise unterscheidet der Philosoph zwischen einem „Künstler, der ein Gebilde schafft“ einerseits und andererseits einem „Reflektierenden“, der gleichrangig mit all jenen in die Konkurrenz der Deutungen eintritt, die als „Aufnehmende“ sein Werk rezipieren. Eingeschlossen ist in einen solchen Gedanken der Gleichrangigkeit des Künstlers gegenüber allen seinen Interpreten die Möglichkeit, dass jener von diesen gar nicht erst erhört oder doch wenigstens bei der eigenen interpretatorischen Tätigkeit nicht ernst genommen wird, seinen Aussagen in der Meinungsbildung des Publikums also kein Privileg zugestanden wird. Warum aber dann, so wird man sich doch fragen müssen, nimmt ein Künstler wie Jeff Wall diese enorme, inzwischen über Jahrzehnte kontinuierlich betriebene Arbeit expliziter Bedeutungsproduktion überhaupt auf sich? Ist all dies tatsächlich nicht mehr als der Effekt eines Missverständnisses? Will der Fotograf die längst vollzogene Dekonstruktion der Kategorie ‚Künstlerintention‘²² einfach nicht wahrhaben? Sollte der „Sinngehalt

21 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, 6., durchgesehene Aufl. 1990, S. 196. In ähnlicher Perspektive siehe auch Rita Nolan: The Character of Writings by Artists About Their Art. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism 33 (1974), S. 67–73.

22 Carlos Spoerhase: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, Berlin, New York 2007, S. 57–144.

seiner Schöpfung“, worauf Gadamer insistierte, tatsächlich nirgends anders als im Werk selbst – das heißt für den Fall der Fotografie: in der Auseinandersetzung mit der sichtbaren Form – aufgefunden werden können, dann wären all jene Worte, die ein auskunftsfreudiger Fotograf wie Wall findet, kaum mehr als ein nicht näher vernommenes Rauschen im Hintergrund. Und dann sollte es leicht fallen, diesem durch den Künstler/Interpreten errichteten „panoptischen Überwachungsdispositiv“,²³ so faszinierend es für den Hermeneuten in der Tat sein mag, zu entkommen.

III

Berührt ist mit solchen Überlegungen der blinde Fleck einer kunstwissenschaftlichen und überhaupt einer jeden um Kunstwerke bemühten Hermeneutik. Doch ist die Zahl jener Künstler, die als Interpreten eigener Werke aufgetreten sind und noch immer auftreten, längst viel zu beachtlich, um das hierin aufgeworfene Problem, einem schlechten Gewissen gleich, einfach beiseite zu schieben. Umgekehrt lässt sich vielmehr sagen, dass Künstler wie Wall kaum eine Gelegenheit ausgelassen haben, eben dieses Methodenproblem zu vergrößern, um es auf diese Weise für die kunstwissenschaftliche Arbeit erst recht dringlich werden zu lassen. Dem schlechten Gewissen wurde nur äußerst selten in grundsätzlicher, das heißt in methodenkritischer Weise entgegengetreten. Am konsequentesten tat dies, mit seiner Modellstudie zu Kandinskys Selbstinterpretationen, Felix Thürlemann.²⁴ Seine

23 Holert 2003 (wie Anm. 20), S. 149.

24 Felix Thürlemann: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke, Bern 1986. Siehe aber auch Julia Gelshorn: Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters. In: dies. (Hg.): Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst, Bern 2004, S. 127–147. Dies.: Der Autor als Produzent. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung. In: Verena Krieger (Hg.): Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln, Weimar, Wien 2008, S. 193–211. Belshaw 2011 (wie Anm. 19). Zum Phänomen und zur

Untersuchung beginnt mit einer in diesem Zusammenhang überraschenden Beobachtung, die die Konjunktur der Interpretation von Kunstwerken seit der Moderne materialiter zu fassen sucht: „Der Kunstbetrieb der Moderne ist geprägt von einer vormals unbekannten engen Verknüpfung der Bildwerke mit dem interpretierenden Diskurs. Die äussere Voraussetzung für dieses Phänomen ist mit den neuen Reproduktionstechniken geschaffen worden. Sie haben den bildnerischen Gegenstand – auf den Status eines Simulakrums reduziert – dem gedruckten Wort materiell gleichgesetzt.“²⁵ Es war André Malraux, der in seiner zum Schlagwort aufgestiegenen Studie „Le Musée Imaginaire“²⁶ bereits zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts auf eine folgenreiche Verschiebung in der klassischen Ordnung von Kunstbetrachtung abhob: Die Möglichkeit, Kunstwerke in hoher Qualität in Büchern reproduzieren zu können, heißt nicht zuletzt auch, ein vollkommen neues Verhältnis von Kunst und Betrachtenden zu modellieren.²⁷ Implizit schließt Thürlemanns Hinweis gerade hieran an, um einen entscheidenden Schritt weiter zu gehen: Nicht allein vollkommen unterschiedliche Bilder begegnen sich in diesem „Musée Imaginaire“ nun auf trügerischer Augenhöhe, auch der diese Bilder rahmende kunstwissenschaftliche Diskurs findet im gedruckten Raum dieses Museums seinen genuine Platz. Die „neuen Reproduktionstechniken“, von denen Thürlemann summarisch spricht, ermöglichen eine Annäherung von Bild und Text, von Zeigen und Sagen, deren Ergebnis mehr als ein bloßes Nebeneinander am selben Ort des Buches bedeutet. Entscheidend ist vielmehr, dass sich hier beide, Bilder wie Texte, „materiell gleichgesetzt“ finden. Seit sich die gedruckte Buchseite als ein

Kritik der Textproduktion bildender Künstler der Postmoderne siehe schließlich auch Brian Willis (Hg.): *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, Cambridge (Mass.), London 1987.

25 Thürlemann 1986 (wie Anm. 24), S. 9.

26 André Malraux: *Le Musée Imaginaire* [1947/1965], Paris 1996.

27 Ausführlicher hierzu Rosalind Krauss: *The Ministry of Fate*. In: Denis Hollier (Hg.): *A New History of French Literature*, Cambridge (Mass.) 1989, S. 1000–1006. Peter Geimer: *The Art of Resurrection. Malraux's Musée imaginaire*. In: Costanza Caraffa (Hg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, München, Berlin 2009, S. 77–89.

integratives, beide Modi der kunstwissenschaftlichen Argumentation in sich einschließendes Dispositiv gestalten ließ, bestand die Möglichkeit, piktoriale und verbale Bedeutungsproduktion als einen kontinuierlichen Diskurs einzurichten. Nicht erst seit Malraux' kunsttheoretischer Reflexion macht die Kunstwissenschaft in so alltäglicher Weise Gebrauch hiervon, dass sich jeder nähere Hinweis hierauf erübrigen wird. Doch steht die Kunstwissenschaft in einer solchen Praxis keinesfalls allein. Die frühesten künstlerischen Versuche Jeff Walls,²⁸ sie stammen noch aus seiner Studienzeit in Kanada, geben einen Hinweis auf die Möglichkeit künstlerischer Diskursivierung, die in eben dieser Weise das Sagen und das Zeigen miteinander in eine kontinuierliche Beziehung zu setzen versucht. 1970 publizierte Wall in einer Auflage von 400 Exemplaren sein „Landscape Manual“ (Taf. 3 und 4).²⁹ Der Erwähnung wert ist diese einfache, erkennbar schmucklos gehaltene Broschüre von gerade einmal 56 Seiten Umfang insbesondere aufgrund der hier zur Anwendung gebrachten Methode. Denn in Anlehnung an nur wenig ältere konzeptuelle Arbeiten, etwa von Ed Ruscha oder John Baldessari, bemühte sich Wall um eine enge Verflechtung von Bild und Text. Das zweispaltige

28 Wobei Wall selbst in einem Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks betont, wie wichtig für seine ästhetische Bildung die frühe, bis in die Kindertage zurückreichende Erfahrung im Umgang mit dem „Musée Imaginaire“ des gedruckten Kunstbuchs gewesen sei. Heinz-Norbert Jocks: „Judd plus Flavin plus ein Foto“. Ein Gespräch mit Jeff Wall. In: *Kunstforum International* Bd. 144 (März/April 1999), S. 230–245; hier S. 232.

29 Jeff Wall: *Landscape Manual*, Vancouver 1970. Zur Kontextualisierung dieser Arbeit siehe ausführlich Scott Watson: *The Situation of Photography and Contemporary Art in Canada*, In Particular in Vancouver / *Zur Situation der Photographie und der zeitgenössischen Kunst in Kanada und im Besonderen in Vancouver*. In: Jean-Baptiste Joly (Hg.): *Symposium: Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990, S. 23–51. Außerdem Rolf Lauter: *Jeff Wall: Figures & Places*. In: *Jeff Wall: Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, hg. von Rolf Lauter, München, London, New York 2001, S. 13–125; hier S. 15–16. Melanie Mariño: „Almost not Photography“. In: Michael Corris (Hg.): *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*, Cambridge 2004, S. 63–79. Peter Galassi: *Unorthodox*. In: ders., Neal Benezra (Hg.): *Jeff Wall*, New York 2007, S. 13–65; hier S. 15–16.

Layout ermöglicht ein Arrangement, das die flüchtigen, erkennbar aus dem fahrenden Auto heraus aufgenommenen Fotografien mitten in den Textfluss integriert, der seinerseits mit Schreibmaschine geschrieben und handschriftlich redigiert worden ist.

Die Metapher vom Textfluss lässt sich hierbei wörtlich verstehen: Bereits Scott Watson interpretierte das von Wall im „Landscape Manual“ inszenierte deiktische Verfahren als einen Versuch, zweierlei Mobilitäten aufeinander zu beziehen. Walls Manual unternimmt die Rekonstruktion einer Autofahrt und zielt zugleich auf die „Indexierung des Bewußtseins des Künstlers“.³⁰ Indem Fahren und Erfahrung sich auf diese Weise überlagern und in Form einer Montage des Realen³¹ zusammen geführt werden, entstehe, so Watson, eine „zwanglose Mischung aus Kunstwerk und Leben“.³² Fraglos wusste Wall, der sich in seinem Studium intensiv mit den Techniken der Photomontage der 1920er Jahre beschäftigt hatte, sehr genau um die Möglichkeiten einer solchen Kombinatorik von Zeichensystemen. Doch musste sich ein solches Interesse nicht allein auf eine kunstwissenschaftliche Geschichtsarbeit beschränken. Denn gerade die amerikanische Konzeptkunst der 1960er Jahre war es, die an einer folgenreichen Transgression künstlerischer Deixis arbeitete. Blickt man auf in dieser Zeit entstandene Werke wie jene von Dan Graham oder Robert Smithson, dann wird deutlich, dass sich die bildenden Künste nicht länger exklusiv auf ein piktoriales Zeigen verpflichten ließen. Wall selbst verwies bei Gelegenheit eines, natürlich, Gesprächs auf die Bedeutung dieses konzeptuellen Begriffs von bildender Kunst: „Am Anfang ging es der Konzeptkunst um das Schreiben; sie war zutiefst verwurzelt in der Idee, daß ein geschriebener Text als Kunstwerk gelten konnte. Und das war schockierend.“³³

30 Watson 1989 (wie Anm. 29), S. 41.

31 Zu einer solchen Ästhetik siehe ausführlich Bernd Stiegler: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*, München 2009.

32 Watson 1989 (wie Anm. 29), S. 41.

33 T.J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut, Anne Wagner: *Repräsentation, Mißtrauen und kritische Transparenz* [1989]. Eine Diskussion mit Jeff Wall. In: Jeff Wall: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays*

Einem solchen „Schock“ jedoch lässt sich ein Modell von Künstlerschaft abgewinnen, das sich nicht vorschnell auf ein begrenztes Spektrum von Ausdrucksmöglichkeit beschränken lässt. Im selben Gespräch, das 1989 und damit in einem Abstand von zwei Jahrzehnten zu Walls frühesten künstlerischen Arbeiten im Kontext der Konzeptkunst geführt worden ist, skizziert der Fotograf einen Entwurf von „diskursiven Arbeiten“, in denen „eine Verschmelzung zwischen Kunsthistorikern und Künstlern“³⁴ möglich wird. Ausgehend von den Praktiken der Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre macht Wall eine Utopie diskursiver Horizontverschmelzung geltend. Denn eben diese Konzeptkunst, so Wall weiter, sei es gewesen, „in der das Schreiben und das Kunstmachen nicht als zwei voneinander vollkommen unabhängige Dinge empfunden wurden.“³⁵ So besehen lässt sich das 1979 entstandene „Double Self-Portrait“ als ein konsequenter Reflex auf die programmatische Erweiterung der Figur des Künstlers betrachten. Die Aneignung der Welt ist, wie der doppelt auf den Betrachter gerichtete Blick anzeigt, auf zweifache, sich wechselseitig bedingende Weise möglich. So wie der Autor den Fotografen voraussetzt, so bleibt der Fotograf auf den Autor angewiesen. Und ausdrücklich mit Blick auf das „Double Self-Portrait“ bemerkte Wall selbst: „Der Ausgangspunkt der Aufnahme sollte ein literarischer sein, der die Idee zugrunde liegt, daß die Identität eines Charakters nicht eindeutig ist.“³⁶

und Interviews, hg. von Gregor Stemmrach, Amsterdam, Dresden 1997, S. 189–234; hier S. 192–193.

34 Beide Zitate ebd., S. 234.

35 Ebd. An diesem Punkt gelangt Wall in denkbar größte Distanz zu einer Beobachtung des späten Heinrich Wölfflin, die auf eine Zwei-Sprachkulturen-These von künstlerischer Produktion und wissenschaftlicher Erkenntnis hinausläuft: „Wer aber in Künstlerwerkstätten verkehrte, mußte die Erfahrung machen, daß überhaupt zwischen den hier tätigen eigentlichen ‚Fachleuten‘ der Kunst und den Historikern der Kunst eine tiefgehende Trennung bestand, begreiflich, da in den zwei Lagern in ganz verschiedener Sprache über die gemeinsame Angelegenheit gesprochen wurde.“ Heinrich Wölfflin: Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel 1940, S. 1.

36 Jeff Wall: *My Photographic Production / Meine photographische Produktion*. In: Jean-Baptiste Joly (Hg.): *Symposium: Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990, S. 57–78; hier S. 78.

Felix Thürlemanns Hinweis auf die materielle Gleichsetzung von Bild und Text im „Musée Imaginaire“ des gedruckten Kunstbuchs erfährt hier, in den sich im Lauf der 1960er Jahre etablierenden Praktiken der Konzeptkunst eine wesentliche Erweiterung: Nicht allein die Bilder werden – „auf den Status eines Simulakrums reduziert“³⁷ – in den traditionellen Raum des Textes geholt. Umgekehrt ereignet sich in Arbeiten wie Jeff Walls „Landscape Manual“ zugleich eine folgenreiche Erweiterung des bildkünstlerischen Ausdrucks. Dieser greift nicht länger einzig akzidentiell, sondern vielmehr mit großer Konsequenz auf den Text als Mittel des künstlerischen Zeigens zurück. Thürlemanns Wort von der Gleichsetzung der Bilder mit den Texten aufgreifend, lässt sich, mit Blick auf die Verfahren der Konzeptkunst, daher auch von der gegenläufigen Bewegung einer Gleichsetzung der Texte mit den Bildern sprechen. Künstlerische Darstellung etabliert auf diese Weise offene Austauschbeziehungen sehr unterschiedlicher semiotischer Systeme und überschreitet hierbei die traditionell etablierten Ordnungsmuster von Bild und Text.³⁸

IV

Gründlicher als Jeff Wall dies seit 1978 tat, kann man sich von einer solchen kombinatorischen, die Grenzen der klassischen

37 Thürlemann 1986 (wie Anm. 24), S. 9.

38 Programmatisch hierzu Douglas Crimp: Pictures. In: October Nr. 8 (Frühjahr 1979), S. 75–88. Nicht zuletzt aber auch Jeff Wall: Frames of Reference [2003]. In: ders.: Catalogue Raisonné 1978–2004, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen 2005, S. 443–447. Für eine umfassende Darstellung siehe Peter Osborne (Hg.): Conceptual Art, London, New York 2002, besonders S. 112–129. Siehe auch Tamara Trodd: Thomas Demand, Jeff Wall and Sherrie Levine: Deforming ‚Pictures‘. In: Art History 32 (2009), S. 954–976. Für eine allgemeiner gefasste kunsthistorische Herleitung siehe Bernd Evers: Die Lesbarkeit der Kunst. Bücher – Manifeste – Dokumente, Berlin 1999.

Zeichensysteme transgredierenden Ästhetik offenbar nicht entfernen.³⁹ Wall ist, inzwischen seit Jahrzehnten, der von Publikum wie Kunstkritik gefeierte Meister der fotografischen Tableau-Form.⁴⁰ Dass hierzu auf der anderen Seite inzwischen auch überaus harsche Angriffe auf die von ihm entwickelte fotografische Ästhetik gehören, scheint den Rang seines Gesamtwerks, willentlich oder nicht, eher zu bestätigen als ernsthaft in Frage zu stellen – gerade auch aufgrund der Vehemenz, mit der solche Kritik vorgetragen wird.⁴¹ Und so zählt zu den beherrschenden Topoi der zu Walls Werk erschienenen Literatur stets der Hinweis auf den Rang der Fotografie als ein je singuläres Werk. Sieht man von sehr wenigen Ausnahmen, die beinahe allesamt dem Frühwerk zuzurechnen sind,⁴² ab, lässt sich ohne größere Zuspitzung

39 Siehe hierzu insbesondere Achim Hochdörfer: Betrachtung einer Unordnung. Jeff Walls historisierende Auseinandersetzung mit der Konzeptkunst. In: Jeff Wall: Photographs, Köln 2003, S. 36–51. Sven Lütticken: The Story of Art According to Jeff Wall [2004]. In: Secret Publicity. Essays on Contemporary Art, Amsterdam 2005, S. 69–82.

40 Zu einer solchen Ästhetik, insbesondere auch in Bezug auf Wall, siehe ausführlich Jean-François Chevrier: Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie. In: ders.: Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren. Du XXème au XIXème siècle, aller et retour, Stuttgart 1989, S. 9–45. Wall selbst hat sich über die dazu gehörenden repräsentationslogischen Implikationen ausführlich mit Bezug auf Édouard Manet und den „westlichen“ Bildtyp“ geäußert: Jeff Wall: Einheit und Fragmentierung bei Manet. In: ders.: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. von Gregor Stemmerich, Amsterdam, Dresden 1997, S. 235–248. Eine hiervon abweichende Deutung des Tableaus unterbreitet, mit Bezug auf Duchamp, Michael Newman: Towards the Reinvigoration of the ‚Western Tableau‘: Some Notes on Jeff Wall and Duchamp. In: Oxford Art Journal 30 (2007), S. 81–100.

41 Die nach meiner Kenntnis schärfsten Kritiken formulierten bisher Rosalind Krauss: „... And Then Turn Away?“. An Essay on James Coleman. In: October Nr. 81 (Sommer 1997), S. 5–33. Régis Michel: White Negro: Jeff Wall's Uncle Tom. On the Obscenity of Photopantomime. In: Oxford Art Journal 30 (2007), S. 55–68.

42 Dies betrifft einzig die Arbeiten „Young Workers“ (Nr. 2, 1978/1983), „Movie Audience“ (Nr. 4, 1979), die erste Fassung von „Stereo“ (Nr. 6, 1980), „Children“ (Nr. 27, 1988), „Man in Street“ (Nr. 60, 1995). Nicht mit gezählt sind hier indes motivische Parallelen zwischen einzelnen Arbeiten, also etwa „Some Beans“ (Nr. 38, 1990) und „Octopus“ (Nr. 39, 1990).

behaupten: Mit Walls Fotografien geht eine folgenreiche Rehabilitierung der Kategorie des Einzelbildes als Meisterwerk einher. Gerade nicht die Multiplikation des einzelnen Bildes zu einer Vielzahl von Bildern, wie sie lange Zeit für das Fotografische charakteristisch war,⁴³ ist für Walls Begriff des Tableaus leitend. Ausgewiesen und anerkannt werden soll vielmehr der singuläre Rang jeder einzelnen fotografischen Arbeit. Das Präsentationsprinzip „Transparency in Lightbox“, an dem Wall für mehr als zwei Jahrzehnte exklusiv festgehalten hat und für das er auf äußerliche Weise bekannt geworden ist, unterstreicht gerade diese Absicht zur Auratisierung und zur Rahmenbildung. Dies diente, wie Wall selbst bemerkte, nicht zuletzt dazu, die Fotografie aus den üblichen gesellschaftlichen Zirkulationsprozessen herauszunehmen und in neue einzuspeisen – jene des Kunstmarkts und der Ausstellungsinstitutionen natürlich.

Wall hat, neuerlich gesprächsweise, selbst einiges dafür getan, seine Situation als Künstler in den späten 1970er Jahre als eine krisenhafte darzustellen und die Befreiung hieraus als eine Bekehrung vom Saulus zum Paulus zu kennzeichnen. Gegenüber Els Barents datierte er seinen Sturz vom Pferd namens Minimal Art auf die Zeit nach einem Madrid-Aufenthalt im Jahr 1977 und dem obligatorischen Besuch im Prado: „[A] lot of young artists were rediscovering painting. I remember being in a kind of crisis at the time, wondering what I would do. Just at that moment I saw an illuminated sign somewhere, and it struck me very strongly that here was the perfect synthetic technology for me.

43 Die bildästhetischen Konsequenzen diskutieren ausführlich Jens Ruchatz: Ein Foto kommt selten allein. Serielle Aspekte der Fotografie im 19. Jahrhundert. In: Wolfgang Hesse, Timm Starl (Hg.): *Photographie und Apparatur. Der Photopionier Hermann Krone. Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert*, Marburg 1998, S. 31–46. Matthias Bickenbach: Das Dispositiv des Fotoalbums: Mutation kultureller Erinnerung. Nadar und das Pantheon. In: Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte, Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Köln 2001, S. 87–128. Blake Stimson: *A Photography Is Never Alone*. In: Robin Kelsey, ders. (Hg.): *The Meaning of Photography*, New Haven, London 2008, S. 105–117.

It was not photography, it was not cinema, it was not painting, it was not propaganda, but it has strong associations with them all. It was something extremely open.⁴⁴ Der technische Aspekt des Fotografischen, auf den Wall hier abhebt, das heißt die Hervorkehrung des einzelnen Bildes im Großformat des transparenten Leuchtkastens, ist die Grundlage für eine Ästhetik, die an den Prinzipien von sogleich mehreren Bildsystemen partizipiert: Fotografie, Film, Malerei und Werbung. Und die, wie die geläufige Interpretation von Jeff Walls Œuvre nicht müde wird zu betonen, seither in spannungsvoller Beziehung zur „fotografischen Aktivität des Postmodernismus“⁴⁵ die Grundlage zur Ausbildung eines neuen fotografischen Piktorialismus geworden ist.⁴⁶

Das „große stille Bild“ als Einlösung einer seit ihrer Erfindung sich vollziehenden Bewegung hin zu ästhetischer Autonomie?⁴⁷ Die in der Auseinandersetzung mit den Alten Meistern gewonnene neopiktorialistische Fotografie – „something extremely open“? Die ästhetischen Prinzipien von Walls fotografischem Œuvre, wie es seit 1978 in bemerkenswerter Kontinuität wie Homogenität entstanden ist, legt gerade das Gegenteil nahe. Die in diesen Werken explizit gemachten Referenzen auf den Kanon der klassischen bildenden Kunst einerseits, aber andererseits auch der sich in all diesen Tableaus implizit ausdrückende Anspruch auf eine ästhetische Geltung, die den Alten Meistern auf Augenhöhe

44 Barents 1987 (wie Anm. 7), S. 99. Beinahe wortgetreu nacherzählt wird diese Geschichte im Übrigen von Brougher 1997 (wie Anm. 14).

45 Douglas Crimp: *The Photographic Activity of Postmodernism*. In: Oktober Nr. 15 (Winter 1980), S. 91–101.

46 Insbesondere Michael Frieds Deutung von Walls Gesamtwerk hängt gerade hiervon vollständig ab und versteht sich als eine wortmächtige Apologie einer solchen künstlerischen Entwicklung. Michael Fried: *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven, London 2008, S. 37–62. Siehe in allgemeiner Perspektive auch A.D. Coleman: *Return of the Suppressed: Pictorialism's Revenge*. In: *PhotoResearcher* 12 (2009), S. 16–24.

47 Siehe hierzu Peter Weibel: *Das fotografische Großbild im Zeitalter der Geschwindigkeit*. In: Norbert Bolz, Ulrich Rüffer (Hg.): *Das große stille Bild*, München 1996, S. 46–73. Außerdem Jutta Hülsewig-Johnen, Gottfried Jäger, J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: *Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839–1989*, Stuttgart 1989.

begegnet, scheint es überaus nahezulegen, die auf die Jahre 1978 und 1979 datierten Fotografien⁴⁸ als Schlüsselwerke eines programmatischen Neubeginns zu interpretieren, der „a long stretch of searching and false starts“ hinter sich lässt und eine „mature career“⁴⁹ begründet. Als Vorbilder erwogen werden müssen zu diesem Zeitpunkt daher nicht länger Ed Ruscha oder John Baldessari, Dan Graham oder Robert Smithson. Walls „Picture for Women“ (Taf. 5) gibt mit seiner Allusion auf Manets „Un bar aux Folies-Bergère“ deutlich genug zu verstehen, dass an deren Stelle andere, das heißt vor allem traditionsreichere, Meister der bildenden Kunst getreten sind. Schließlich lässt auch der von Wall gegenüber Baretts gegebene Hinweis, zuvor „in a kind of crisis“ gewesen zu sein, einen solchen Neubeginn umso mehr als eine Wandlung erscheinen. Aus einem Saulus der Konzeptkunst wird dann ein Paulus der neopiktorialistischen Fotografie: gewissermaßen von der absichtsvoll ‚wilden‘ Mischung der Zeichensysteme zu einer nicht weniger absichtsvollen ‚reinen‘ fotografischen Bildlichkeit. Wall selbst nannte dies die „streng reduktive Form“ der künstlerischen Arbeit.⁵⁰

Geradezu elegant fügt sich in eine solche Beschreibung von Walls Werkgeschichte im Übrigen auch dessen umfassende publizistische Tätigkeit ein. Lässt sich doch als Apostel einer neu gewonnen fotografischen Ästhetik besonders wirkungsvoll in missionarischer Absicht auftreten. Gegen eine solche Deutung steht indes nicht allein, dass sie das Offensichtliche auf all zu konventionelle Weise bestätigt. Es ist überdies Wall selbst, der mit dem von ihm skizzierten Begriff des fotografischen Bildes von einer solchen Kennzeichnung abweicht. In einer seiner wichtigsten theoretischen Einlassungen, die auf den „Versuch einer Definition oder Artikulation von Photographie nicht nur bezüglich meiner Arbeit, sondern von Photographie im allgemeinen“⁵¹

48 Hierbei handelt es sich um „The Destroyed Room“ (Nr. 1, 1978), „Young Workers“ (Nr. 2, 1978/1983), „Picture for Women“ (Nr. 3, 1979), „Movie Audience“ (Nr. 4, 1979) und „Double Self-Portrait“ (Nr. 5, 1979).

49 Beide Zitate Galassi 2007 (wie Anm. 29), S. 14.

50 Siehe Wall 1990 (wie Anm. 36), S. 70.

51 Ebd., S. 68.

zielte, berief sich Wall auf Michail Bachtins Theorie des Romans, was bereits für sich genommen überraschend genug sein mag. Gerade in einer solchen Theorie aber sah Wall modellhaft vorweg genommen, was er mit Blick auf die Fotografie als „eine polymorphe, multivokale und multivalente Konstruktion“⁵² zu fassen suchte. So wie der Roman – Wall paraphrasiert hier Bachtin – „eine Art multi-generische Repräsentation“ ist, die „alle Formen der schriftlichen Äußerung umfaßt“,⁵³ mithin eine Poetik radikaler Öffnung hin auf alle denkbaren Möglichkeiten textueller Narration bedeute, in eben dieser Weise sucht Wall seinen Begriff des Fotografischen als die Möglichkeit der Synthese vielfacher visueller Darstellungsoptionen – polymorph, multivokal, multivalent – zu fassen.

Programmatisch sind daher die von Wall selbst gegebenen Hinweise auf den literarischen, genauer noch: auf den romanhaften Charakter seiner Werke: „[I]n diesem Sinne möchte ich mein Interesse an der Photographie als ein an dem Roman orientiertes bezeichnen.“⁵⁴ Oder auch: „In jedem Fall würde ich mich den Anhängern des Romans zurechnen.“⁵⁵ Und gerade nicht, wie es an selber Stelle heißt, den „Poeten“ eines ‚reinen‘ piktorialen Stils im fotografischen Medium. Von Wall selbst wird man im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit dem Literaturtheoretiker Bachtin auf den Begriff des „Zwischenraums“ („interspace“) verwiesen. Ausgedrückt finden soll sich hierin der Umstand, „daß Photographie ein Medium ist, welches von Natur aus ein zwischenräumliches, zwischen-den-Dingen-stehendes Medium ist und daher niemals als Ein-Seitiges definiert werden kann.“⁵⁶ Unterbreitet wird hier durch den Fotografen als Bildtheoretiker seiner selbst (und darüber hinaus) eine Kennzeichnung des fotografischen Bildes, die sich im Widerspruch befindet zu kurrenten Deutungen des fotografischen Tableaus, wie es sich spätestens seit den 1970er Jahren durchzusetzen begann. Ermöglicht wird

52 Ebd.

53 Ebd., S. 70.

54 Ebd., S. 69.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 68.

ein solcher Widerspruch durch eine exklusiv auf die Bildbetrachtung verkürzte, also gerade nicht auf die „multivalente Konstruktion“ gerichtete Rezeption von Walls künstlerischem Werk.

Einer solchen, um wesentliche Aspekte verkürzten Rezeption möchte ich daher als These gegenüberstellen: Jeff Walls künstlerisches Œuvre ist ein diskursives Dispositiv aus Bildern und Texten. Walls Gesamtwerk zu rezipieren, bedeutet daher, ein Diptychon zu öffnen, dessen eine Seite der visuellen Darstellung gewidmet ist, dessen andere aber der textuellen Erörterung.⁵⁷ Eine Rezeption von Walls reziprok konstruiertem Werk verlangt zwei aufeinander bezogene Modi der Rezeption: Betrachtung und Lektüre.⁵⁸ Seit dem 1970 publizierten „Landscape Manual“ ist Wall – gleichzeitig und gleichrangig – ein bildender Künstler und ein schreibender Künstler. Und er ist es seither geblieben.⁵⁹ Die sich um die Jahre 1978 und 1979 abzeichnende grundlegende Erneuerung seiner Bildästhetik bedeutet dahingegen gerade keinen Bruch in seinen Schreibstrategien oder gar einen Abbruch seiner publizistischen Ambitionen. Das literarische Genre seiner Texte hat sich seither zum akademischen Essay und zum gedruckten Künstlergespräch konkretisiert. Die dahinter wirksame

57 Am Rande bemerkt sei, dass die Metapher des Diptychons in Walls Werk beinahe eine faktische Entsprechung befunden hätte. Zum einen „beinahe“, da die erste, noch vor „The Destroyed Room“ von Wall tafeauförmig ausgeführte Arbeit „Faking Death“ von 1977 zwar nicht als Diptychon, wohl aber als Triptychon angelegt worden war. „Beinahe“ zum Zweiten aber auch, da Wall diese Arbeit wohl bereits bald nach ihrer Entstehung einem Autodafé unterzog. Siehe zu dieser Arbeit auch Galassi 2007 (wie Anm. 29), S. 19–20.

58 Zu einer solchen Reziprozität visueller und verbaler Praktiken sowie der dazu gehörenden Rezeptionsmodi, insbesondere mit Blick auf die Positionen der Minimal Art, siehe bereits Douglas Crimp: *Earthwords*. In: *October* Nr. 10 (Herbst 1979), S. 120–130.

59 Wall fällt damit gerade nicht in jene von Michael Wetzel unterschiedene Gruppe von „Autoren-Künstlern“, die aufgrund ihrer „literarischen Selbstreflexionen [...] ‚sensu strictu‘ auch Autoren geworden sind“. Michael Wetzel: *Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart*. In: Martin Hellmold et al. (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003, S. 229–241; hier S. 235.

Produktions- und Darstellungsabsicht indes ist hierbei stets die selbe geblieben. Walls Œuvre im Ganzen ist der Profilierung und Reflexion eines spezifisch zeitgenössischen Konzepts von ‚Fotografie‘ gewidmet. Die Medien einer solchen ästhetischen Praxis sind sowohl das fotografische Tableau als auch der gedruckte Text.

In einer solchen Perspektive ästhetischer Produktion sind Texte nicht länger Supplemente visueller Formen. Sie stehen vielmehr gleichrangig nebeneinander, sind in vielfacher Weise miteinander verbunden⁶⁰ und ergeben einzig gemeinsam ein Gesamtwerk aus Bildern und Texten. Bereits Douglas Crimp hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich hierbei eine alten, wenigstens bis auf Lessing und Diderot zurückweisenden Differenzierung innerhalb der ästhetischen Ordnung von Bild und Text in folgenreicher Weise dezentriert findet: „The argument which reduces these artists’ writings to a secondary, derived position vis a vis [sic!] their work might be diagnosed as one symptom of a modernist aesthetic, specifically, of its desire to confine the artist within the sharply delineated boundaries of a single aesthetic discipline. This desire is sanctioned by an unquestioned belief in the absolute difference of verbal and visual art. The genealogy of modernist theory, especially of its assumption that each of the arts occupies a specific area of competence, may be traced to that moment in the eighteenth century when it appeared necessary, for complex, but always ethical, reasons, to distinguish poetry from painting and sculpture.“⁶¹ Gegen eine solche Ästhetik stehen die beiden Hälften jenes Diptychons, das Jeff Walls Œuvre im Ganzen artikuliert. Beide Hälften lassen sich systematisch aufeinander beziehen. Und gemeinsam umschreiben sie jenen „interspace“, dem Wall selbst – in Anlehnung an Bachtins ‚Roman‘ – den Namen ‚Fotografie‘ gibt.

60 Wall selbst verweist auf „eine tiefe innere Beziehung“ zwischen den verschiedenen Darstellungsformen. Wall 1990 (wie Anm. 36), S. 70.

61 Crimp 1979a (wie Anm. 58), S. 125–126.

V

Früh in Walls fotografischem Œuvre, im „Double Self-Portrait“ von 1979 (Taf. 1), fand das Prinzip einer ästhetischen Selbstverdoppelung seinen bildförmigen Ausdruck. Der wie eine bildinterne Rahmung funktionierende Hintergrund der Zimmerecke und die durch ihn auffällig in diese Szenerie eingetragene Zäsur mag ein Übriges zu einer solchen Deutung beitragen. Problematischer indes scheint es zu sein, die von Wall inzwischen umfänglich vorgelegte kunsthistorische und kunstkritische Publizistik in eigener wie in fremder Sache als Teil einer Strategie aufzufassen, die gerade nicht wissenschaftlicher, sondern künstlerischer Natur, also gerade nicht epistemischer, sondern ästhetischer Art ist. Es mag unbenommen sein, dass Wall mit seinen entsprechenden Schriften zu Graham oder Balkenhol, zu Kawara oder Arden Wesentliches zum näheren Verständnis all dieser Werke beigetragen hat.⁶² Entscheidend aber ist, dass jeder dieser Texte, so sehr er auf einer ersten Aussageebene vom Künstler Wall abzusehen scheint, auf dem Weg eines indirekten Selbstverweises zuletzt aber auch zu einer Positionierung des Fotografen Wall in den von ihm jeweils besprochenen diskursiven Zusammenhängen beitragen kann; oder deutlicher noch: beitragen soll.⁶³ Ein Fotograf, der einen umfänglichen Essay über „Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst“⁶⁴ in allgemeiner

62 Für die entsprechenden Textsammlungen siehe die Hinweise in Fußnote 16.

63 Vollkommen zurecht vermutet Wolfgang Brückle gerade hierin eine Strategie der Bedeutungsproduktion, die das eigene Werk in folgenreicher Weise in einen diskursiven Gesamtzusammenhang rückt. Wolfgang Brückle: *Almost Merovingian: On Jeff Wall's Relation to Nearly Everything*. In: *Art History* 32 (2009), S. 977–995. Zur hier wirksamen Struktur des Selbstverweises siehe Belshaw 2011 (wie Anm. 19), S. 128.

64 Jeff Wall: *Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst* [1995]. In: ders.: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hg. von Gregor Stemmrich, Amsterdam, Dresden 1997, S. 375–434.

Absicht verfasst, bringt notwendigerweise sein eigenes Œuvre in besonderer Weise mit ein. Im Fall von Walls Selbstkommentaren schließlich, wie er sie vor allem anlässlich kurzer Katalogtexte sowie zahlloser Interviews gab, ist der Zusammenhang ohnehin unmittelbar ersichtlich.

Bereits Felix Thürlemann machte in seiner anhand von Kandinsky systematisch entfalteten Analyse der künstlerischen Selbstinterpretation darauf aufmerksam, dass die beiden Modi künstlerischer Produktion „Gegenstand einer unabhängigen Diskurs-Analyse werden können und müssen“, ⁶⁵ dass also Bilder und Texte je für sich einer kritischen Untersuchung unterzogen werden sollten. Eine entscheidende Erweiterung erfährt dieses Postulat „diskursive[r] Unabhängigkeit“ ⁶⁶ jedoch durch den gleichfalls von Thürlemann gegebenen Hinweis auf die ästhetischen Strategien der Textproduktion. ⁶⁷ Die kunsthistorisch gesehen relativ junge Praxis der Bestimmung von Bildtiteln durch den Künstler selbst „als ein minimaler interpretativer Text“ ⁶⁸ ist einzig die prominenteste Möglichkeit einer dezidiert sprachlichen Steuerung der Rezeption von Bildern. Wall macht von dieser Möglichkeit ausdrücklich Gebrauch – in einigen Fällen sogar in auffallend hypertropher Form. ⁶⁹ Wesentlicher jedoch scheinen in Walls Œuvre andere Strategien der Rezeptionslenkung zu sein. Bereits seine frühe Arbeit „Movie Audience“ (Taf. 6) stellt am Beispiel des Kinosaals überdeutlich vor Augen, in welch entscheidender

65 Thürlemann 1986 (wie Anm. 24), S. 30–31.

66 Ebd., S. 31.

67 Siehe Thürlemanns vierte These zur Selbstinterpretation: Ebd., S. 31–32.

68 Ebd., S. 32. Siehe hierzu ausführlich Natalie Bruch: *Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion. Eine Typologie*, Frankfurt am Main 2005. Sowie zur (scheinbaren) Negation des Werktitels seit der Moderne: Tobias Vogt: *Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngeren Moderne*, München 2006.

69 Siehe zum Beispiel „Adrian Walker, Artist, Drawing From a Specimen in a Laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver“ (Nr. 47, 1992) oder auch „Fieldwork. Excavation of the floor of a dwelling in a former Sto:lo nation village, Greenwood Island, Hope, B.C., August, 2003, Anthony Graesch, Dept. of Anthropology, University of California at Los Angeles, working with Riley Lewis of the Sto:lo band“ (Nr. 115, 2003).

Weise das die Betrachter umfangende Dispositiv den Akt der Rezeption nicht allein ermöglicht, sondern vielmehr strukturiert.⁷⁰ In der restlos gleichförmigen Ausrichtung der Kinobesucher lässt sich der kaum verhüllte Anspruch erblicken, das Verhältnis von Bild und Betrachter nicht einer sich jeweils arbiträr ergebenden Konstellation zu überlassen, sondern dieses Verhältnis vielmehr aktiv zu modellieren.

Angesprochen sind hierbei „die prozessualen Rahmenbedingungen, innerhalb derer die Werke produziert und rezipiert werden“, ⁷¹ das heißt die historisch je verschiedenen Optionen, die auf ein Bild gerichtete Erwartung der Sinnproduktion durch vielfältige Rahmungen von Kunstwahrnehmung zu organisieren.⁷² Unter dieser Vielzahl von Möglichkeiten ist Walls wichtigste Strategie der Betrachterlenkung die fortgesetzte Produktion von Texten zu eigenen und fremden Werken. Bereits eine seiner frühesten textuellen Einlassungen zum eigenen Werk, die im ersten Ausstellungskatalog von 1979 erschienen ist, will einen entsprechenden hermeneutischen Bezugsrahmen vorgeben.⁷³ Vor allem aber eine zehn Jahre später geäußerte Bemerkung zur prinzipiellen Deutungs Offenheit von Kunst ist in diesem Zusammenhang mehr als einzig nebensächlich. Zwar weiß auch Wall, dass sich die „spezifische Bedeutung“ eines Werks von dessen Autor und seinen ganz eigenen Intentionen abgetrennt findet, dennoch scheint dies für den Prozess der Bedeutungsproduktion ein Umstand zu sein, der sich, nimmt man diese Selbstauskunft beim

70 Hierzu ausführlich Hans Dinkel: Im Licht der Bilder. Der Platz des Betrachters im Werk von Jeff Wall. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln 1996, S. 69–83.

71 Thürlemann 1986 (wie Anm. 24), S. 31.

72 Thürlemann selbst verweist in seiner ersten These zur Selbstinterpretation auf die Variabilität der historische Erscheinungsformen: Ebd., S. 28–29. Für ein umfassendes historisches Panorama siehe vor allem Robert Trautwein: Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks, Köln 1997.

73 Der Text endet mit dem Hinweis: „Das Quellen- oder Referenzmaterial, das ich in diesem Katalog zu jedem Bild mitgeliefert habe, soll dabei helfen, solche Lesarten und Bezüge auszumachen.“ Wall 1979 (wie Anm. 15), S. 441.

Wort, offenbar nur schweren Herzens anerkennen lässt: „Auch wenn ich die Tatsache akzeptiere, daß man den Betrachtern von Kunstwerken nicht befehlen kann, diese auf eine bestimmte Art und Weise zu sehen, dann bedeutet das nicht, daß ich die Vorstellung akzeptiere, daß es überhaupt keine spezifische Bedeutung gibt.“⁷⁴ Aus einer solchen Perspektive erscheint die semantische Ambiguität eines Kunstwerks gerade nicht als das Signum ästhetischer Qualität,⁷⁵ sondern vielmehr als ein auszuräumendes Problem in einem zwischen dem Künstler und seinen Interpreten ausgetragenen „Diskurswettbewerb“.⁷⁶

Insbesondere in die zahlreichen Interviews nimmt Wall als willkommene Gelegenheit, zu einzelnen Arbeiten ganz *en passant* nähere Hinweise zu dem von ihm intendierten Bezugsrahmen und den sich hieraus ableitenden Deutungsmöglichkeiten zu geben. Je für sich genommen mögen es willkommene Andeutungen für die eigene interpretatorische Auseinandersetzung sein. Doch stehen all diese einzelnen Hinweise im Ganzen im Kontext einer konsequent entfalteten Strategie künstlerischer Selbstdiskursivierung, die zuletzt, wie bereits Tom Holert mit Bezug auf Michel Foucaults Wort von der „Diskursgesellschaft“ zurecht kritisierte, auf die limitierende Strukturierung eines Diskursgebäudes zielt: „[T]rotz einer Einbettung von Walls Werk in einer Sprache der (Dialektik der) Aufklärung und des rationalen Arguments, die der Künstler selbst mit Nachdruck verwendet und implizit von seinem schreibenden Publikum einfordert, ruhen seine

74 Clark, Gintz, Guilbault, Wagner 1989 (wie Anm. 33), S. 213–214.

75 In allgemeiner Perspektive siehe Verena Krieger: Ambiguität. In: kritische berichte 35.3 (2007), S. 85–89. Dario Gamboni: Ambiguität in der Kunst: Bildtheorie und Interpretationsverfahren. In: Verena Krieger, Rachel Mader (Hg.): Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas, Köln, Weimar, Wien 2010, S. 209–224. Mit besonderem Bezug zur Fotografie siehe Martina Dobbe: Transparenz. Unbestimmte Bestimmtheit und bestimmte Unbestimmtheit der Fotografie. In: dies.: Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte, München 2007, S. 211–229.

76 Diesen Begriff führt Thürlemann im Zusammenhang mit seiner neunten These zur Selbstinterpretation ein. Thürlemann 1986 (wie Anm. 24), S. 34.

Bedeutung und sein Gewicht auf der Basis einer Diskursgesellschaft, die mit ungeschriebenen Verordnungen über das Sagbare und das Unsagbare für die Verbreitung und Durchsetzung eines spezifischen, kanonischen Wissens sorgt.⁷⁷ Das Problem, das der „Diskurskomplex Jeff Wall“⁷⁸ in der ihm eigenen Struktur als Bild-Text-Diptychon aufwirft, ist das einer (versuchten) hermeneutischen Lenkung. Als Interpret demgegenüber Autonomie gewinnen und behaupten zu wollen, erfordert, sich auf beide Seiten dieses Diptychons kritisch einlassen müssen. Ob sich die an Wall anschließende Kunstkritik also mit der Rolle jener Bauchrednerpuppe begnügt, die der Fotograf selbst in seinem Bild „A Ventriloquist at a Birthday Party in October, 1947“ (Taf. 7) als Attraktion eines Kindergeburtstags inszenierte? Das Publikum würde angesichts eines solchen Einverständnisses von Fotograf wie Kunstkritikern wohl kaum staunend seine Luftballons aus der Hand gleiten lassen, wie dies die Kinder in diesem eigentümlichen Bild getan haben.

Der „Diskurswettbewerb“, wie Thürlemann dies nannte, mag sich in bestimmten Fällen in der Auseinandersetzung um die Deutung einzelner Bilder verlieren. Auf die Gesamtheit von Walls Werk bezogen, handelt es sich hierbei jedoch um einen deutlich zu klein gewählten Maßstab. Denn gewiss ist es nicht die wesentliche Funktion der von Wall betriebenen Strategie der Selbstdiskursivierung, auf dem Weg der „Verbreitung und Durchsetzung eines spezifischen, kanonischen Wissens“⁷⁹ vorderhand das Verständnis einzelner Bilder zu befördern. Im Blick hat der Fotograf vielmehr die Forcierung und Lenkung der sich für ihn interessierenden Kunstkritik zur Durchsetzung seines künstlerischen Œuvres im Ganzen.

Das Auftreten des „Autor-Künstlers als Organisator ‚ästhetischer Prozesse‘“⁷⁹ sieht sich auf diese Weise erweitert um sein Auftreten als Organisator der hieran anschließenden interpretatorischen Prozesse. Formiert wird auf diese Weise die Rezeption

77 Holert 2003 (wie Anm. 20), S. 145.

78 Ebd., S. 144.

79 Wetzell 2003 (wie Anm. 59), S. 238.

eines künstlerischen Werks, das zuletzt eben dies in einem starken Sinn zu sein beansprucht: ein Werk, das die möglicherweise vorhandenen Spuren einer kontingenten Entwicklung tilgt und das sich im Rückblick als eine logisch entwickelte, in sich geschlossene Gesamtheit ausnehmen soll.⁸⁰ Hierzu gehört, dass Wall beispiellos früh, im Alter von gerade einmal 59 Jahren, anlässlich seiner Retrospektive in Basel und London einen Catalogue Raisonné vorlegen ließ,⁸¹ der jeden Anspruch einer historisch-kritischen Werkausgabe mustergültig erfüllt. Was wie eine unerhört verfrühte und gerade deshalb vermessene Geste eines mitten in seiner Produktion stehenden Künstlers aussehen mag, ist aus der Perspektive eines aktiv betriebenen ästhetischen wie diskursiven Managements⁸² nichts anderes als der folgerichtige Schritt zur fortgesetzten Sicherung umfassender künstlerischer Werkherrschaft.⁸³

80 Zu Konstruktion und Funktion des Werk-Begriffs siehe die ausführliche Diskussion von Carlos Spoerhase: Was ist ein Werk? Über philosophische Werkfunktionen. In: *Scientia Poetica* 11 (2007), S. 276–344. In dieser Perspektive leider unergiebig ist Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.

81 Wall 2005 (wie Anm. 1). Während Wall für den enger gefassten Kontext der jüngeren Fotografiegeschichte im Hinblick auf eine mittels *Oeuvre-Katalog* betriebene Werkpolitik, gerade auch in der auffallend minutiösen Ausarbeitung, noch immer einzigartig sein dürfte, gilt dies für zeitgenössische Kunst in einem weiter gefassten Sinn natürlich nicht. Zu den hierher gehörenden Strategien siehe Peter J. Schneemann: *Eigenutz – Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog*. In: Julia Gelshorn (Hg.): *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Bern 2004, S. 205–221. Belshaw 2011 (wie Anm. 19).

82 Siehe Felix Philipp Ingold: *Autorschaft und Management. Eine poetologische Skizze*, Graz 1993. Spoerhase 2007 (wie Anm. 80), S. 320–325. Das der bildenden Kunst verwandte Modell literarischer Werkpolitik wurde eingehend untersucht von Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin, New York 2007.

83 Zu Genealogie und historischen Implikationen dieses Begriffs siehe Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn et al. 1981. Spoerhase 2007 (wie Anm. 80), S. 331–341.

 VI

Jeff Wall hat, hierüber ist sich die überwältigende Zahl seiner Kritiker bemerkenswert einig, in den vergangenen dreieinhalb Jahrzehnten Kunstgeschichte geschrieben. Genau besehen tat er dies in einem doppelten Sinn, der sich bereits in einem seiner frühesten Tableaus, dem „Double Self-Portrait“ (Taf. 1) von 1979 unübersehbar angekündigt findet. Einerseits tritt Wall als ein Fotograf auf, der mit seinem Werk an ästhetische Konventionen und Standards der klassischen Malerei anschließt, um diese mit großer Konsequenz im fotografischen Bild weiter zu entwickeln. Doch reicht ein solcher Bezug zu der ihm vorausgehenden Kunstgeschichte über das unmittelbar in den Bildern Ablesbare deutlich hinaus. Die Fortschreibung der Kunstgeschichte ereignet sich in Walls Œuvre zur gleichen Zeit als eine fortgesetzte textuelle (und anlässlich von Vorträgen überdies als mündliche) Produktion, die auf dem Weg der kunstkritischen Erörterung fremder wie eigener Werke einen kunsthistorischen Bezugsrahmen für das eigene bildnerische Werk schafft. Walls frühes Selbstportrait erschöpft sich nicht im koketten Self-Fashioning eines jungen Fotografen, der hier gerade am Beginn seiner Karriere steht und die seither, wie wir heute wissen, überaus erfolgreich verlaufen ist. Als Urheber eines als Diptychon deutbaren Gesamtwerks ist Wall Fotograf und Autor, bildender und schreibender Künstler. Sein doppelter Auftritt im Bild gewinnt daher programmatische Züge. Im Bezug vom Autor auf den Fotografen, vom Fotografen auf den Autor, entsteht ein Zirkel, der von Wall auf Wall, auf sich selbst als zwei andere verweist.⁸⁴

⁸⁴ Siehe auch Holert 2003 (wie Anm. 20), S. 146. Walls ästhetische Selbstverdoppelung arbeitet daher gerade nicht der für die Moderne charakteristischen Utopie einer Überwindung des Künstlersubjekts oder gar dem viel berufenen „Tod des Autors“ zu, sondern vielmehr der fortgesetzten Beglaubigung von deren Relevanz für ästhetische Prozesse. Siehe Verena Krieger: Sieben Arten, an der Überwindung des

Hat man erst einmal damit begonnen, nach Spuren der Kommentierung eines solchen Verhältnisses von Bild und Text, von Fotografie und Kritik in Walls Werk zu suchen,⁸⁵ dann wird man, als handelte es sich um klandestin gegebene Hinweise auf das Konstruktionsprinzip dieses Œuvres, in einer Vielzahl seiner Bilder fündig. Vielleicht am deutlichsten sichtbar wird dieser Bezug von Sehen und Schreiben in einer der jüngsten Fotografien: „A Woman Consulting a Catalogue“ (Taf. 8) von 2005 zeigt eine Frau mittleren Alters in einem erkennbar angloamerikanischen Interieur, das den Leseraum eines Museums oder einer Galerie vermuten lässt. Sie hat an einem mannshohen Lesepult Platz genommen, auf dem sich mehrere Kataloge und Journale augenscheinlich kunsthistorischen Inhalts befinden. Da diese an der Auslage des Pultes, im Bild gut erkennbar, befestigt sind, muss sie ihre Lektüre in einer etwas unbequemen Haltung stehend einrichten. Doch scheint es vor allem der Akt des Lesens, das heißt einer Suche nach Information zu Werken der bildenden Kunst zu sein, für den sich Wall in dieser Fotografie interessiert. Die konzentriert ausgeführte Tätigkeit, die Michael Frieds Interpretation von Walls Œuvre idealtypisch beglaubigt,⁸⁶ scheint das Gelingen eines Zusammenspiels von bildlicher und textueller

Künstlersubjekts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autor. In: Martin Hellmold et al. (Hg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 117–148. Verena Krieger: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007, S. 161–170.

85 Zu künstlerischen Strategien der Kommentierung des ihnen geltenden Diskurses in jüngeren fotografischen Werken siehe Steffen Siegel: Nach der Zahl der Worte. Fotografische Theorie und ihre künstlerische Praxis. In: Klaus Krüger, Matthias Weiß, Leena Crasemann (Hg.): Re-Inszenierte Fotografie, München 2011, S. 125–149.

86 Siehe Fried 2008 (wie Anm. 46), vor allem S. 37–62. Wall selbst hat im Übrigen eine solche Bezugnahme zu Frieds Absorptions-These ausdrücklich bekräftigt. Siehe hierzu Martin Schwander: „Ich bin nicht unbedingt an unterschiedlichen Bildthemen interessiert, wohl aber an unterschiedlichen Bildtypen“. Jeff Wall im Gespräch mit Martin Schwander. In: Jeff Wall: Restoration, hg. von Martin Schwander und Jürgen Harten, Basel 1994, S. 10–19; hier vor allem S. 11–12.

Produktion zu belegen. Oder aber, in einer kritischen Lesart, die Abhängigkeit der visuellen Erfahrung durch sprachlich produzierte Limitierungen zu beweisen.

In Frage wird daher stehen müssen, ob es für die kunsthistorische Arbeit an einem zwischen Bildern und Texten zirkulär konstruierten Œuvre wie jenem von Jeff Wall einen Ausweg gibt. Kunstkritik ist mehr als eine Stichwortgeberin zur fortgesetzten Profilierung eines künstlerischen Œuvres.⁸⁷ Kunsthistorische Hermeneutik will und soll mehr sein als bloße Affirmation des bereits durch den Künstler Gesagten.⁸⁸ Sie erhebt zurecht den Anspruch, eine kritische Position gegenüber dessen Bildern und Texten einnehmen zu können. Will man auf Selbstkommentare, wie sie für Wall in bemerkenswerter Zahl vorliegen, nicht verzichten, dann erscheint die konsequente, jeden einzelnen Text einer besonderen Prüfung unterziehende Quellenkritik als ein entscheidendes Instrument methodischer Rückversicherung.⁸⁹ Auch in meinem Text habe ich mich der Verwendung dieser Quellen ausdrücklich nicht verschlossen – und wie ich meine: aus guten Gründen. Denn sich von der zweiten, in Form von Texten produzierten Hälfte von Walls Œuvre vollkommen unabhängig zu machen, dass heißt, all diese Texte im Bezug auf die eigene Analyse zu übergehen, heißt, eine wesentliche Strategie künstlerischer Deixis zu ignorieren. Es wird vielmehr darum gehen müssen, diese durch Bilder wie Texte verfolgten Akte der

87 Was nicht ausschließt, dass eben dies passiert. Prononciert ablesbar ist ein solch fragwürdiges Verschwinden des Kritikers hinter seinem Bedürfnis, künstlerische Selbstauskünfte zu stimulieren, in einem Gespräch, das Heinz-Norbert Jocks mit Jeff Wall führte. An die Stelle der Fragewörter tritt hier kurzerhand die Aufforderung „Mehr bitte!“.
Siehe Jocks 1999 (wie Anm. 28).

88 Wie eng indes sich der kunsthistorische Kommentar an den künstlerischen Selbstkommentar anschließen kann, zeigt auf ebenso konsequente wie problematische Weise Lauter 2001 (wie Anm. 29).

89 Für entsprechende methodische Ansätze siehe insbesondere Christoph Lichtin: *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern et al. 2004. Außerdem Michael Diers: *Infinite conversation – Kunstgeschichte als Gespräch und Interview*. In: Julia Gelshorn (Hg.): *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Bern 2004, S. 107–125.

Sichtbarmachung nicht je für sich genommen, sondern vielmehr in ihrer Gesamtheit als Strategien der Inszenierung eines künstlerischen Gesamtwerks aufzuweisen. Fasst man den Begriff der Inszenierung in dieser Weise, dann bleiben die mit ihm verbundenen Optionen nicht auf die Erscheinung einer jeweils einzelnen Fotografie beschränkt. Verständlich wird Inszenierung dann als ein Prinzip, das die Erscheinung eines künstlerischen Œuvres in seiner Gesamtheit strukturiert.⁹⁰ Hieran anschließend wird es insbesondere darum gehen müssen, die mit Bildern und Texten verfolgten inszenatorischen Strategien hinsichtlich ihrer die Rezeption steuernden oder sogar manipulierenden Wirkung kritisch in den Blick zu nehmen.

In nahezu beispielloser Weise ist Wall ein Fotograf des Einzelbildes. Zurecht bemerkte bereits Peter Galassi: Wall „has conceived and presented each picture as an isolated statement.“⁹¹ Umso sprechender jedoch ist eine Ausnahme, die Wall bereits sehr früh in seinem Werk nicht allein zugelassen, sondern ausdrücklich im Dispositiv eines Tableau-Paars konstruiert hat.⁹² Und selbst der Titel dieses Werks reflektiert ein solches Prinzip: „Stereo“ (Taf. 9) von 1982 besteht aus zwei gleich großen Tableaus. Die linke Tafel zeigt die Ansicht einer Zimmerecke, die einzig durch ein rotes Polstersofa möbliert ist. Angesichts dieser Kargheit umso auffälliger ist der auf diesem Sofa liegende junge Mann, dessen Pose bereits für sich genommen an Vorbilder in

90 Zur Profilierung eines solchen Begriffs von Inszenierung siehe Martin Seel: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Joseph Früchtel, Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, Frankfurt am Main 2001, S. 48–62.

91 Galassi 2007 (wie Anm. 29), S. 13.

92 Siehe hierzu Felix Thürlemann: Vom Einzelbild zum *hyperimage*. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik [2004]. In: Gerd Blum et al. (Hg.): Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik, Berlin 2012, S. 23–44. Ders.: Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens [2005]. In: ebd., S. 391–401. Ders.: Mehr als ein Bild: Für eine Kunstgeschichte des *hyperimage*, München 2013, [im Druck]. Steffen Siegel: Silberblick. Überlegungen zum Bild im Dual. In: Gerd Blum et al. (Hg.): Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik, Berlin 2012, S. 343–357.

der klassischen Malerei erinnert hätte. Dass er jedoch von Wall vollkommen unbekleidet gezeigt wird, macht eine solche Bezugnahme – etwa zu Giorgione und Tizian oder auch zu Goya und Manet – vollends offensichtlich. Die Tätigkeit des jungen Mannes hingegen ist ganz und gar zeitgenössischer Natur: Er hat Stereokopfhörer aufgesetzt und hört, wie es scheint, Musik. Doch reicht das von Wall hier ausgestellte Stereo-Prinzip weiter. Ein zweites Tableau, zur Rechten, entspricht zwar hinsichtlich des Formats dem ersten, ist aber ansonsten hiervon vollkommen unterschieden. An die Stelle der dominant leuchtenden roten Farbe tritt nun ein vollkommen neutrales Weiß, auf dem allein sechs große schwarze Buchstaben Platz finden, die sich zum Schriftzug „STEREO“ fügen. Auch hier, in einer zwei Tableaus aufeinander beziehenden Bildlogik von „Stereo“ stellt Wall das Prinzip einer Verdoppelung aus: Zur Ansicht einer Zimmerecke tritt ein für sich genommen kaum nennenswerter Schriftzug.

„Stereo“ ist die wandförmig gewordene und auf diese Weise die deutlichste Formulierung eines ästhetischen Prinzips, das im Sinn eines Diptychons Bilder und Texte aufeinander zu beziehen sucht. Zwei verschiedenen Formen des Zeigens treten hier in direkte Nachbarschaft zueinander und spannen ein Netz von Bezügen auf, das sich zwischen Sehen und Lesen angeordnet findet. Zum zweiten Mal nach dem „Double Self-Portrait“ wird hier die Möglichkeit einer doppelten Autorschaft vor Augen geführt. Ob es jedoch als Ausdruck einer Revision multiplizierter Auktorialität ist, dass Wall im Jahr 2000 in die Struktur von „Stereo“ in weit reichender Weise eingegriffen hat? Inzwischen besteht dieses Werk auf ausdrücklichen Wunsch des Fotografen nur noch aus der linken der beiden Tafeln. Die den Schriftzug zeigende Tafel hingegen wurde unterdessen getilgt.⁹³ Gedeutet werden kann ein solch kontrolliertes halbes Autodafé kaum anders als die Umgewichtung des Verhältnisses von Bild und Text. Indem die sprachliche Deixis – wortwörtlich – ausgeschaltet und abgehängt wird, findet sich das Bild in den Möglichkeiten seines Ausdrucks auf sich allein gestellt und hierbei umso mehr bestärkt.

93 Siehe Wall 2005 (wie Anm. 1), S. 284.

Die Texte hingegen, so ließe sich ein solcher Akt der Halbierung eines ursprünglich zweiteiligen Werks deuten, treten in den Hintergrund. Doch selbst wenn sie sich auf diese Weise gegenüber den Betrachtern unsichtbar machen mögen, ihrer fortgesetzten Wirkung muss dies keinesfalls entgegen stehen.

Nach all dem Aufwand aber, den Jeff Wall selbst nicht allein in die ästhetische Konzeption und Produktion, sondern auch in die Diskursivierung seines Werks investiert hat, was mag ein solcher Künstler schließlich über jenen Aufwand denken, den seine Kritiker und Interpreten diesem Werk widmen? Auch hierzu hat sich Wall längst geäußert – selbstverständlich anlässlich eines Interviews mit John Roberts. Dieser unterbreitete Wall eine ebenso intensive wie anspruchsvolle Deutung von „After Invisible Man by Ralph Ellison, the Preface“. Walls Reaktion hingegen war ebenso kurz wie lakonisch: „That’s an interesting interpretation. Your readings are always interesting. I don’t have much to add to it; I am not so concerned to comment on interpretations of my work, or anyone’s, these days.“⁹⁴ Dann kann unsere Arbeit – an den Bildern und an den Texten – ja beginnen.

94 John Roberts: Post-60s Photography and Modernist Context. A Conversation Between Jeff Wall and John Roberts. In: *Oxford Art Journal* 30 (2007), S. 153–167; hier S. 167.

BIBLIOGRAPHIE

- Bajac 2004** Quentin Bajac: Jeux de double. In: *Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850–1914*, Paris 2004, S. 78–81.
- Barents 1987** Els Barents: Typology, Luminiscence, Freedom. Selections from a Conversation with Jeff Wall. In: *Jeff Wall: Transparencies*, New York 1987, S. 95–104.
- Belshaw 2011** Michael Belshaw: Artist's Statement: The Fate of the Name. In: *Word & Image* 27 (2011), S. 124–133.
- Belting 1998** Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.
- Bickenbach 2001** Matthias Bickenbach: Das Dispositiv des Fotoalbums: Mutation kultureller Erinnerung. Nadar und das Pantheon. In: Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte, Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Köln 2001, S. 87–128.
- Bosse 1981** Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn et al. 1981.
- Brand, Kelley, Kinney 1985** Stewart Brand, Kevin Kelly, Jay Kinney: Digital Retouching. The End of Photography as Evidence of Anything. In: *Whole Earth Review* 47 (1985), S. 42–50.
- Brougher 1997** Kerry Brougher: Der Fotograf des modernen Lebens. In: ders.: *Jeff Wall*, Zürich, Berlin, New York 1997, S. 13–41.
- Bruch 2005** Natalie Bruch: Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion. Eine Typologie, Frankfurt am Main 2005.
- Brückle 2009** Wolfgang Brückle: Almost Merovingian: On Jeff Wall's Relation to Nearly Everything. In: *Art History* 32 (2009), S. 977–995.
- Chevrier 1989** Jean-François Chevrier: Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie. In: ders.: *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren. Du XXème au XIXème siècle, aller et retour*, Stuttgart 1989, S. 9–45.
- Coleman 2009** A.D. Coleman: Return of the Suppressed: Pictorialism's Revenge. In: *PhotoResearcher* 12 (2009), S. 16–24.
- Crimp 1979** Douglas Crimp: Pictures. In: *October* Nr. 8 (Frühjahr 1979), S. 75–88.
- Crimp 1979a** Douglas Crimp: Earthwords. In: *October* Nr. 10 (Herbst 1979), S. 120–130.
- Crimp 1980** Douglas Crimp: The Photographic Activity of Postmodernism. In: *October* Nr. 15 (Winter 1980), S. 91–101.
- Dickel 1996** Hans Dickel: Im Licht der Bilder. Der Platz des Betrachters im Werk von Jeff Wall. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Köln 1996, S. 69–83.

- Diers 2004** Michael Diers: Infinite conversation – Kunstgeschichte als Gespräch und Interview. In: Julia Gelshorn (Hg.): Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst, Bern 2004, S. 107–125.
- Dobbe 2005** Martina Dobbe: Apparat – Dispositiv – Bild [2005]. In: dies.: Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte, München 2007, S. 275–295.
- Dobbe 2007** Martina Dobbe: Transparenz. Unbestimmte Bestimmtheit und bestimmte Unbestimmtheit der Fotografie. In: dies.: Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte, München 2007, S. 211–229.
- Duve et al. 2002** Thierry de Duve et al.: Jeff Wall, London, New York, 2., erw. Aufl. 2002.
- Evers 1999** Bernd Evers: Die Lesbarkeit der Kunst. Bücher – Manifeste – Dokumente, Berlin 1999.
- Fried 2008** Michael Fried: Why Photography Matters as Art as Never Before, New Haven, London 2008.
- Gadamer 1990** Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, 6., durchgesehene Aufl. 1990.
- Galassi 2007** Peter Galassi: Unorthodox. In: ders., Neal Benezra (Hg.): Jeff Wall, New York 2007, S. 13–65.
- Gamboni 2010** Dario Gamboni: Ambiguität in der Kunst: Bildtheorie und Interpretationsverfahren. In: Verena Krieger, Rachel Mader (Hg.): Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas, Köln, Weimar, Wien 2010, S. 209–224.
- Geimer 2009** Peter Geimer: The Art of Resurrection. Malraux's *Musée imaginaire*. In: Costanza Caraffa (Hg.): Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte, München, Berlin 2009, S. 77–89.
- Gelshorn 2004** Julia Gelshorn: Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters. In: dies. (Hg.): Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst, Bern 2004, S. 127–147.
- Gelshorn 2008** Julia Gelshorn: Der Autor als Produzent. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung. In: Verena Krieger (Hg.): Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln, Weimar, Wien 2008, S. 193–211.
- Gronert 2002** Stefan Gronert: Die Bildlichkeit des Abbildes. Die mediale Reflexion der Fotografie bei Gerhard Richter und Jeff Wall. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 47 (2002), S. 37–72.
- Hochdörfer 2003** Achim Hochdörfer: Betrachtung einer Unordnung. Jeff Walls historisierende Auseinandersetzung mit der Konzeptkunst. In: Jeff Wall: Photographs, Köln 2003, S. 36–51.
- Holert 2003** Tom Holert: Interview mit einem Vampir. Subjektivität und Visualität bei Jeff Wall. In: Jeff Wall: Photographs, Köln 2003, S. 140–152.

- Hülsewig-Johnen, Jäger, Schmoll gen. Eisenwerth 1989** Jutta Hülsewig-Johnen, Gottfried Jäger, J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839–1989, Stuttgart 1989.
- Ingold 1993** Felix Philipp Ingold: Autorschaft und Management. Eine poetologische Skizze, Graz 1993.
- Kindt, Müller 2002** Tom Kindt, Hans-Harald Müller: Was war eigentlich der Biographismus – und was ist aus ihm geworden? Eine Untersuchung. In: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart, Weimar 2002, S. 355–375.
- Krauss 1989** Rosalind Krauss: The Ministry of Fate. In: Denis Hollier (Hg.): A New History of French Literature, Cambridge (Mass.) 1989, S. 1000–1006.
- Krauss 1997** Rosalind Krauss: „... And Then Turn Away?“. An Essay on James Coleman. In: October Nr. 81 (Sommer 1997), S. 5–33.
- Krieger 2003** Verena Krieger: Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlersubjekts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autor. In: Martin Hellmold et al. (Hg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 117–148.
- Krieger 2007** Verena Krieger: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007.
- Krieger 2007a** Verena Krieger: Ambiguität. In: kritische berichte 35.3 (2007), S. 85–89.
- Kris, Kurz 1934** Ernst Kris, Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch [1934], Frankfurt am Main 1980.
- Lauter 2001** Rolf Lauter: Jeff Wall: Figures & Places. In: Jeff Wall: Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, hg. von Rolf Lauter, München, London, New York 2001, S. S. 13–125.
- Lichtin 2004** Christoph Lichtin: Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts, Bern et al. 2004.
- Lütticken 2005** Sven Lütticken: The Story of Art According to Jeff Wall [2004]. In: ders.: Secret Publicity. Essays on Contemporary Art, Amsterdam 2005, S. 69–82.
- Malraux 1947/1965** André Malraux: Le Musée Imaginaire [1947/1965], Paris 1996.
- Mariño 2004** Melanie Mariño: „Almost not Photography“. In: Michael Corris (Hg.): Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice, Cambridge 2004, S. 63–79.
- Martus 2007** Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert, Berlin, New York 2007.
- Michel 2007** Régis Michel: White Negro: Jeff Wall's Uncle Tom. On the Obscenity of Photopantomime. In: Oxford Art Journal 30 (2007), S. 55–68.
- Mitchell 1992** William J. Mitchell: The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era, Cambridge (Mass.), London 1992.

Newman 2007 Michael Newman: Towards the Reinvigoration of the ‚Western Tableau‘: Some Notes on Jeff Wall and Duchamp. In: *Oxford Art Journal* 30 (2007), S. 81–100.

Nolan 1974 Rita Nolan: The Character of Writings by Artists About Their Art. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33 (1974), S. 67–73.

Osborne 2002 Peter Osborne (Hg.): *Conceptual Art*, London, New York 2002.

Rietmatten 2008 Henri de Rietmatten: Narziss in trüben Wassern. Medienreflexion und Selbstrepräsentation im Werk des Photographen Jeff Wall. In: Jörg Dünne, Christian Moser (Hg.): *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München 2008, S. 195–215.

Ritchin 1992 Fred Ritchin: In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography. How Computer Technology Is Changing Our View of the World, New York 1990.

Roberts 2007 John Roberts: Post-60s Photography and Modernist Context. A Conversation Between Jeff Wall and John Roberts. In: *Oxford Art Journal* 30 (2007), S. 153–167.

Ruchatz 1998 Jens Ruchatz: Ein Foto kommt selten allein. Serielle Aspekte der Fotografie im 19. Jahrhundert. In: Wolfgang Hesse, Timm Starl (Hg.): *Photographie und Apparatur. Der Photopionier Hermann Krone. Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert*, Marburg 1998, S. 31–46.

Schneemann 2004 Peter J. Schneemann: Eigennutz – Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog. In: Julia Gelshorn (Hg.): *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Bern 2004, S. 205–221.

Seel 2001 Martin Seel: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Joseph Früchtel, Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt am Main 2001, S. 48–62.

Siegel 2011 Steffen Siegel: Nach der Zahl der Worte. Fotografische Theorie und ihre künstlerische Praxis. In: Klaus Krüger, Matthias Weiß, Leena Crasemann (Hg.): *Re-Inszenierte Fotografie*, München 2011, S. 125–149.

Siegel 2012 Steffen Siegel: Silberblick. Überlegungen zum Bild im Dual. In: Gerd Blum et al. (Hg.): *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, S. 343–357.

Spieler 2000 Reinhard Spieler: Fragen durch die Hintertür. In: Armin Zweite, Doris Krystof, ders. (Hg.): *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Köln 2000, S. 214–215.

Spoerhase 2007 Carlos Spoerhase: *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik*, Berlin, New York 2007.

Spoerhase 2007a Carlos Spoerhase: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen. In: *Scientia Poetica* 11 (2007), S. 276–344.

- Stiegler 2009** Bernd Stiegler: Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik, München 2009.
- Stimson 2008** Blake Stimson: A Photography Is Never Alone. In: Robin Kelsey, ders. (Hg.): The Meaning of Photography, New Haven, London 2008, S. 105–117.
- Thielemann 1988** Andreas Thielemann: Zu Jeff Wall: Licht zeigt sich und anderes. Prismen und Schatten, Streifen und Fluchten. In: Jeff Wall, Münster 1988, S. 26–39.
- Thürlemann 1986** Felix Thürlemann: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke, Bern 1986.
- Thürlemann 2004** Felix Thürlemann: Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik [2004]. In: Gerd Blum et al. (Hg.): Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik, Berlin 2012, S. 23–44.
- Thürlemann 2005** Felix Thürlemann: Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens [2005]. In: Gerd Blum et al. (Hg.): Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik, Berlin 2012, S. 391–401.
- Thürlemann 2013** Felix Thürlemann: Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des *hyperimage*, München 2013, [im Druck].
- Trautwein 1997** Robert Trautwein: Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks, Köln 1997.
- Trodd 2009** Tamara Trodd: Thomas Demand, Jeff Wall and Sherrie Levine: Deforming ‚Pictures‘. In: Art History 32 (2009), S. 954–976.
- Vogt 2006** Tobias Vogt: Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngeren Moderne, München 2006.
- Wall 1970** Jeff Wall: Landscape Manual, Vancouver 1970.
- Wall 1979** Jeff Wall: To the Spectator (An den Betrachter) [1979]. In: ders.: Catalogue Raisonné 1978–2004, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen 2005, S. 439–441.
- Wall 1984** Jeff Wall: Einheit und Fragmentierung bei Manet [1984]. In: ders.: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. von Gregor Stemmrich, Amsterdam, Dresden 1997, S. 235–248.
- Wall 1989** T.J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut, Anne Wagner: Repräsentation, Mißtrauen und kritische Transparenz [1989]. Eine Diskussion mit Jeff Wall. In: Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. von Gregor Stemmrich, Amsterdam, Dresden 1997, S. 189–234.
- Wall 1990** Jeff Wall: My Photographic Production / Meine photographische Produktion. In: Jean-Baptiste Joly (Hg.): Symposium: Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990, S. 57–78.
- Wall 1994** Martin Schwander: „Ich bin nicht unbedingt an unterschiedlichen Bildthemen interessiert, wohl aber an unterschiedlichen Bildtypen“. Jeff Wall im Gespräch mit Martin Schwander. In: Jeff Wall: Restoration, hg. von Martin Schwander und Jürgen Harten, Basel 1994, S. 10–19.

Wall 1995 Anne-Marie Bonnet, Rainer Metzger: Eine demokratische, eine bourgeoise Tradition der Kunst. Ein Gespräch mit Jeff Wall [1995]. In: Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. von Gregor Stemmerich, Amsterdam, Dresden 1997, S. 33–45.

Wall 1995a Jeff Wall: Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst [1995]. In: ders.: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. von Gregor Stemmerich, Amsterdam, Dresden 1997, S. 375–434.

Wall 1997 Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. von Gregor Stemmerich, Amsterdam, Dresden 1997; Neuausgabe Hamburg 2008.

Wall 1999 Jeff Wall: Three Thoughts on Photography (Drei Gedanken zur Fotografie) [1999]. In: ders.: Catalogue Raisonné 1978–2004, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen 2005, S. 444–445.

Wall 1999a Heinz-Norbert Jocks: „Judd plus Flavin plus ein Foto“. Ein Gespräch mit Jeff Wall. In: Kunstforum International Bd. 144 (März/April 1999), S. 230–245.

Wall 2001 Jeff Wall: Essais et entretiens 1984–2001, Paris 2001.

Wall 2003 Jeff Wall: Frames of Reference [2003]. In: ders.: Catalogue Raisonné 1978–2004, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen 2005, S. 443–447.

Wall 2003a Friedrich Tietjen: „You Can’t Escape Relating Back to Facts“. Interview mit Jeff Wall. In: Camera Austria Heft 82 (2003), S. 7–18.

Wall 2005 Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978–2004, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen 2005.

Wall 2007 Jeff Wall: Selected Essays and Interviews, New York 2007.

Wall 2007a Jeff Wall: Fotografia e inteligencia líquida, Barcelona 2007.

Wall 2010 Jeff Wall: Transit, hg. von Ulrich Bischoff und Mathias Wagner, München 2010.

Wall 2010a Jürgen Müller, Peter Geimer: Alles beginnt mit Zufällen. Fragen an Jeff Wall. In: Jeff Wall: Transit, hg. von Ulrich Bischoff und Mathias Wagner, München 2010, S. 31–34.

Wall 2011 Jeff Wall: Intelligenza liquida. Scritti scelti, Macerata 2011.

Watson 1990 Scott Watson: The Situation of Photography and Contemporary Art in Canada, In Particular in Vancouver / Zur Situation der Photographie und der zeitgenössischen Kunst in Kanada und im Besonderen in Vancouver. In: Jean-Baptiste Joly (Hg.): Symposium: Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990, S. 23–51.

Weibel 1996 Peter Weibel: Das fotografische Großbild im Zeitalter der Geschwindigkeit. In: Norbert Bolz, Ulrich Rüffer (Hg.): Das große stille Bild, München 1996, S. 46–73.

Wetzel 2003 Michael Wetzel: Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der

Gegenwart. In: Martin Hellmold et al. (Hg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 229–241.

Willis 1987 Brian Willis (Hg.): Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists, Cambridge (Mass.), London 1987.

Wölfflin 1940 Heinrich Wölfflin: Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel 1940.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1-2, 5-6 aus: Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978–2004, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen 2005, S. 43, 125, 39, 40–41.

3 aus: Rolf Lauter: Jeff Wall: Figures & Places. In: Jeff Wall: Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, hg. von Rolf Lauter, München, London, New York 2001, S. 16.

4 aus: Peter Galassi: Jeff Wall, New York 2007, S. 15.

7 aus: Jeff Wall, London, Chicago, Paris 1995, S. 43.

8 Archiv des Autors.

9 aus: Thierry de Duve et al.: Jeff Wall, London, New York, 2., erw. Aufl. 2002, S. 60.

DANK

Den beiden Direktoren des Internationalen Kollegs „Morphomata“, Dietrich Boschung und Günter Blamberger, habe ich für Vieles zugleich zu danken – in besonderer Weise aber für ihre uneingeschränkte Großzügigkeit und für die Tatsache, dass diese weit über mein Jahr am Kölner Kolleg hinausreicht. Es war ein großes Geschenk, vom Oktober 2011 bis zum September 2012 Tag für Tag im Weyertal Teil eines begeisternden Teams aus wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, wissenschaftlichen und studentischen Hilfskräften und nicht zuletzt Forschungsfellows sein zu dürfen. Persönlich danken möchte ich aber insbesondere Thierry Greub für eine Frage zur richtigen Zeit; Frank Wascheck und Regina Esser für ihre sehr große Geduld mit mir; Larissa Förster für ihren wichtigen Widerspruch; Martin Roussel und Ines Barner fürs Insistieren; Marta Dopieralski ganz bestimmt nicht nur, aber eben auch für die Pasta, Ivanka Klein für ihre Ausdauer, eine Herausforderung gemeinsam lächelnd zu bestehen, Dominik Finkenberger für seine großartige Leichthändigkeit. Martina Leeker, Jean-Jacques Poucel, Till van Rahden, Marcello Barbanera, Silvana Figueroa-Dreher und Michael Maar danke ich ganz einfach für ihre Freundschaft. Und für die Unterstützung bei der Einrichtung dieses kleinen Buches danke ich schließlich Sidonie Kellerer und Boris Burandt.

TAFELN

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



- 1 Jeff Wall: Double Self-Portrait, 1979. Großbild in Leuchtkasten, 172 × 229 cm.

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



- 2 Jeff Wall: Adrian Walker, Artist, Drawing From a Specimen in a Laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver, 1992. Großbild in Leuchtkasten, 119 × 164 cm.

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



3 Jeff Wall: Landscape Manual, 1969–1970,
Titelblatt.

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --

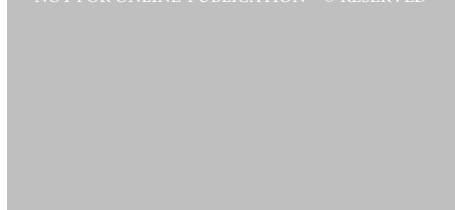


4 Jeff Wall: Landscape Manual, 1969–1970, S. 28–29.



5 Jeff Wall: *Picture for Women*, 1979. Großbild in Leuchtkasten,
142,5 cm × 204,5 cm.

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



- 6 Jeff Wall: *Movie Audience*, 1979. 3 Großbilddias mit 7 Einzelbildern in Leuchtkästen, jedes Einzelbild 101,5 × 101,5 cm.

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



7 Jeff Wall: A Ventriloquist at a Birthday Party in October, 1947, 1990. Großbild in Leuchtkasten, 229 × 352,5 cm.

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



8 Jeff Wall: A Woman Consulting a Catalogue, 2006. Großbild in Leuchtkasten, 148 × 116,6 cm.

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



9 Jeff Wall: Stereo, 1980; (Installationsansicht). Großbilddias in Leuchtkästen, je 213 × 213 cm.

Bislang in der Morphomata-Lectures-Cologne-Reihe erschienen:

- 1 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator* 2010. Dozentur für Weltliteratur. Daniel Kehlmann, 2012. ISBN 978-3-7705-5338-9.
- 2 Alan Shapiro, *Re-Fashioning Anakreon in Classical Athens*, 2012. ISBN 978-3-7705-5449-2.
- 3 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator* 2011. Dozentur für Weltliteratur. Péter Esterházy, 2013. ISBN 978-3-7705-5445-4.
- 4 Marcello Barbanera, *The Envy of Daedalus. Essay on the Artist as Murderer*, 2013. ISBN 978-3-7705-5604-5.
- 5 Günter Blamberger, *Figuring Death, Figuring Creativity: On the Power of Aesthetic Ideas*, 2013. ISBN 978-3-7705-5605-2.
- 6 Dietrich Boschung, *Kairos as a Figuration of Time. A Case Study*, 2013. ISBN 978-3-7705-5614-4.
- 7 Jan Söffner, *Metaphern und Morphomata*, 2014. ISBN 978-3-7705-5615-1.
- 8 Eckart Schütrumpf, *The Earliest Translations of Aristotle's Politics and the Creation of Political Terminology*, 2014. ISBN 978-3-7705-5685-4.



Aus gutem Grund hat sich die Kunstkritik angesichts von Jeff Walls künstlerischem Œuvre in besonderer Weise für Strategien der Inszenierung interessiert. Doch sollte die Ästhetik inszenierter Fotografie nicht allein anhand von Walls fotografischen Großtableaus diskutiert werden. Es ist vielmehr jene Vielzahl von Texten, die der Fotograf als Kunstkritiker und Interviewpartner fortgesetzt veröffentlicht, die als zweite, gleichberechtigte Seite eines Diptychons aus Bildern und Texten ernstgenommen werden muss. Eine Kritik der von Wall verfolgten Strategie der Inszenierung verlangt daher, wie Steffen Siegel in seinem Essay zeigt, zwei aufeinander bezogene Wahrnehmungsweisen: Betrachtung und Lektüre.



ISBN 978-3-7705-5664-9



9 783770 556649

WILHELM FINK